HARMONIA & IMPROVISAÇÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado

I

7ª edição revisada

Almir Chediak

Lumiar Editora

GILBERTO GIL
"Uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples"

GAL COSTA
"Estudar neste livro tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical"

JOÃO GILBERTO
"Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro."

CAETANO VELOSO
"O que eu não tive de bandeja"

IVAN LINS
"Um trabalho realmente brilhante"

Paulo Moura — Como fazer e saber música é o que Almir Chediak nos ensina neste texto denso e variado.

Construções musicais urbanas numa exposição ao mesmo tempo didática e profunda. São aqui material proveitosíssimo — tanto para os que iniciam em harmonia como para os que buscam mergulhar no universo abrangente da criação e improvisação musical.

Gal Costa — *Harmonia e Improvisação*, além de ser o primeiro livro no gênero editado no Brasil, ensina também, de maneira inteligente e objetiva, os elementos básicos da música, proporcionando assim um aprendizado gradativo e conseqüentemente aberto a um número maior de estudantes.

Estou estudando por ele e tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical.

Djavan — A complexidade da teoria musical resulta em grande dificuldade para muita gente que quer aprender música.

Almir Chediak fez um estudo profundo do assunto e descobriu uma forma simples e objetiva de se aprender, tornando possível o acesso de todos à matéria. Este livro, além de original, é também o mais importante instrumento de que um músico formado ou em formação pode dispor. Aproveite...

Toquinho — Mais um trabalho de Almir Chediak. Este, entretanto, mais fundo, no gigantesco e mágico mundo da música.

Como músico, eu te agradeço, Almir. Mais uma fonte onde podemos beber a água da boa informação.

Ricardo Silveira — Penso que todo músico estudante ou profissional que deseje se aprofundar na área do improviso, deve, para estimular sua criatividade, conhecer bem as escalas, arpejos, formação de acordes, análise harmônica funcional, etc. Por tratar desses assuntos de maneira clara e objetiva *Harmonia e Improvisação* é o mapa da mina.

Wagner Tiso — Mais um trabalho sério e objetivo de Almir Chediak sobre harmonia aplicada à música popular.

Seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* já é usado pela minha escola "Música de Minas" em Belo Horizonte, e este segundo *Harmonia e Improvisação* também será.

O Almir está de parabéns e esperamos que continue trabalhando para aprimorar cada vez mais o nível do ensino da música em nosso país. Obrigado.

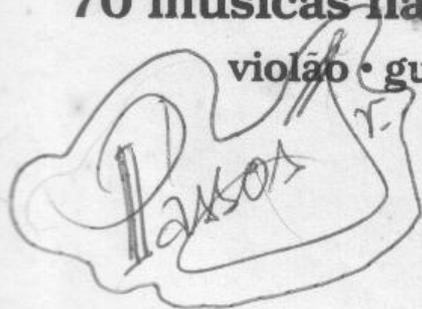
Herbert Vianna — O conhecimento teórico da relação das notas, tons e formação de acordes está chegando para mim de uma forma não acadêmica, ou seja depois do conhecimento prático. Mas nem por isso é menos útil. Talvez até o contrário: comparo isso à minha experiência universitária, em que várias vezes pensei quão útil seria o que aprendia em teoria se tivesse antes a prática. O "medo" da teoria some, tudo se torna mais simples.

O conhecimento contido neste livro é uma ferramenta de grande valor para que o músico descubra suas próprias "leis" harmônicas e torne sua música uma expressão verdadeiramente pessoal.

ALMIR CHEDIAK

HARMONIA & IMPROVISAÇÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado

I

- **elementos da música e formação dos acordes**
- **harmonia funcional (como harmonizar uma música através do estudo da análise funcional dos acordes)**
- **harmonia modal**
- **todas as escalas dos acordes**

- **A sistemática de cifra deste livro é adotada por professores, arranjadores, compositores e escolas de música com o propósito de unificar a cifra em nosso país.**

- **As harmonias das músicas inseridas neste livro, na sua maioria, foram revisadas pelos próprios autores.**

7ª edição revisada

LIVRARIA CAETÉS
Rua Cincinato Pinto 143/Campus UFAL
Fones 223 2412 / 223-4607 / 221-7121
FAX 326-3051 / Maceió AL

© Copyright 1986 by Almir Chediak

Capa:
Bruno Liberati

Foto:
Frederico Mendes

Revisão de texto:
João Máximo

Diagramação e arte:
Robson Pires de Almeida

Composição:
J.D. Santos

LUMIAR EDITORA - Rua Elvira Machado, 15 - CEP: 22280 - 060
Tels.: (021) 541-4045 e 541-9149 - Fax: 275-6295 - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
All Rights Reserved - International Copyright Secured.

Impresso no Brasil

Agradeço aos compositores e editores que tão generosamente permitiram que suas músicas fossem harmonizadas e analisadas neste livro. O sentido didático do trabalho foi compreendido, possibilitando assim ao leitor a oportunidade de testar na prática toda a teoria aprendida. Agradeço, também, aos amigos e músicos das diversas áreas do ensino e da prática musical pelas opiniões e sugestões ou mesmo pelas revisões dos textos, colaborando para que *Harmonia e Improvisação* se tornasse realidade.

A
Antonio Carlos Jobim
Baden Powell
Carlos Lyra
Dorival Caymmi
João Donato
João Gilberto
Luís Bonfá
Nara Leão
Newton Mendonça
Roberto Menescal
Ronaldo Boscoli
Vinícius de Moraes.

Não só por terem sido grandes inovadores, mas também porque foi a partir deles que cresceu em mim o interesse pela música.

Quando ouvi *O amor, o sorriso e a flor,* segundo LP de João Gilberto, fiquei fascinado. Neste disco havia músicas de Tom, Caymmi, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Newton Mendonça e do próprio João, que solava ao violão *Um abraço no Bonfá.* Aprendi a cantar todas as músicas, mas o que eu queria, mesmo, era reproduzir de alguma maneira aqueles fantásticos sons. E optei pelo violão. Em pouco tempo já estava tocando um ritmo meio parecido com o do João. As harmonias, isto é, as seqüências dos acordes, mesmo quando tocadas sem a melodia, ficavam bonitas, com caminhos harmônicos diferentes. Eu chegava a compor outras músicas dentro da mesma harmonia.

O letrista Vinícius foi igualmente decisivo. Poeta erudito, em vez de rebuscar a canção popular com essa erudição, enriqueceu-a com letras inteligentes; de bom gosto, mas acima de tudo simples, tornando-se, assim, um letrista maior e o grande reabilitador da canção romântica.

A bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música e teve fundamental função: acelerar o processo de conscientização, principalmente na harmonia. Tanto músicos como professores tiveram que estudar mais, descobrir novos acordes e novos caminhos harmônicos. Já não era mais possível anotar os acordes, por exemplo, de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, apenas com as tradicionais posições de primeira, segunda, terceira e preparação, comumente usadas na época. A partir daí,

a única maneira prática de notação seria através da cifra, hoje sistema predominante na música popular para qualquer instrumento.

E graças também à bossa nova criou-se uma nova concepção rítmica, harmônica e poética que revolucionou a nossa música, tornando-a reconhecida, admirada, cantada e tocada pelo resto do mundo.

Harmonia Aplicada

O estudo da harmonia aplicada é mais objetivo e dá ao músico maiores condições de enfrentar a batalha do dia-a-dia.

Um estudante consciente não deve ficar restrito ao aprendizado do clássico ou do popular. O estudo da música deve transcender estas divisões, pois a música é uma só. Logo, por que não tocá-la abordando todo o universo musical?

As lacunas na estrutura do ensino, principalmente a ausência de uma metodologia para o estudo da música popular, levam o aluno a optar: ou estuda o clássico, que bem ou mal tem um programa de ensino, ou então o popular — na maioria das vezes transmitido de forma empírica sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem as noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. Quase todos os estudantes de música com os quais conversei sentem este problema, esta separação.

É uma pena, também, que num país como o nosso, com tantos compositores musicalmente ricos, suas composições sejam estudadas em tão poucas escolas tradicionais de música.

Em minhas pesquisas no campo da análise harmônica funcional, tenho tido a oportunidade de analisar inúmeras músicas estrangeiras e devo dizer, sinceramente, que a nossa música é sem dúvida a mais rica e criativa deste planeta.

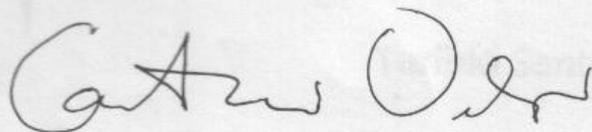
O autor

Uma Escola

Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro. Com muito trabalho, pesquisa e dedicação, criou uma maneira prática, correta e agradável de tocar violão.
Parabéns, *Almir Chei de Art Ainda. Almir Chei de Art* como Moreno Caetano Veloso chama.

João Gilberto

O que eu não tive de bandeja

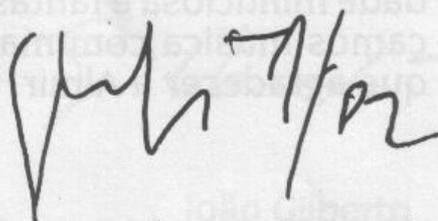
Poucos têm contribuído tanto para o amadurecimento técnico do músico brasileiro quanto Almir Chediak. Eu, que sou um vizinho da música, tenho distribuído e recomendado o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular* a todos os meus amigos e conhecidos que lidam diretamente com a matéria musical. Estou seguro de que seria um vizinho bem mais chegado se, na minha primeira juventude (estou na quarta), tivesse tido contato com algo semelhante. Agora, este *Harmonia e Improvisação* deverá trazer para quem quer que queira se tornar um amante efetivo ou um profissional competente (ou ambos) da música, o que eu não tive de bandeja quando teria sido tão útil: uma mostra didaticamente estruturada do que já se consolidou até aqui através da prática como um saber indispensável para os que não querem ficar por fora do grau de sofisticação que a música "popular" atingiu. Para mim, que conheço Almir pessoalmente e que sou quase seu aluno (muita gente boa é: de criancinhas a Carlos Lyra ou mesmo Turíbio Santos), este livro é a oportunidade que outros terão de entrar em contato com a personalidade minuciosa e fantasista dele. Estudemos mais e façamos música com mais segurança. Um dia teremos que agradecer a Almir.

Caetano Veloso

Fácil e Objetivo

Foi muitíssimo agradável e estimulante a leitura do seu novo trabalho *Harmonia e Improvisação.*

Desde o nosso primeiro contato, através do seu *Dicionário de Acordes Cifrados,* tive uma impressão que agora se repete com mais força e definição. Me refiro a sua capacidade de criar métodos didáticos e ao mesmo tempo criativos. Estou muito impressionado com a beleza deste seu novo trabalho. Acredito que ele será muito bem-vindo à grande maioria dos músicos brasileiros. Sinto que o *Harmonia e Improvisação* vai mais "a fundo" do que seus trabalhos anteriores e ao mesmo tempo está mais "fácil e objetivo". Pela experiência que você vem adquirindo e mais a sua musicalidade, todas estas palavras serão desnecessárias já que o livro está aí pra todo mundo comprovar.

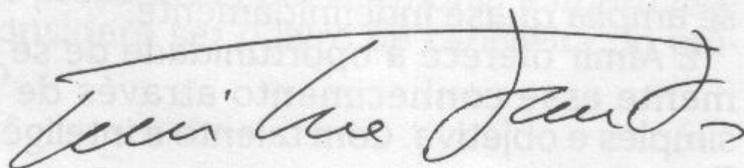
Desejo a mesma sorte e receptividade do *Dicionário* para este *Harmonia e Improvisação.*

Um forte abraço.

Egberto Gismonti

Obs.: Gostei muito da sua harmonia para o "Sonho", que mais uma vez mostra a sua personalidade musical.

Um exemplo

Almir Chediak preparou meticulosamente um novo caminho para o estudo do violão. Graças a sua paciência e agudo senso de organização didática, contaremos com um livro que abre as portas da percepção harmônica aos violonistas sem compartimentá-los em "clássicos" ou "populares". Trata-se de estudar música, sua leitura, interpretação, concepção. Desenvolver a visão do braço do instrumento (como o teclado para os pianistas) e a lógica musical em função dessa visão. Estimular o gosto do acompanhamento e da improvisação, sempre acompanhados pelos exercícios da análise, dedicação e consciência musical. O trabalho didático de Almir é um exemplo que deve ser seguido e multiplicado.

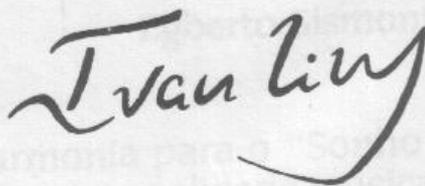
Não basta ao Brasil ter uma forte vocação musical graças às suas origens. É preciso desenvolver esse privilégio. E isso só é possível com um excelente ensino, como este em que Almir Chediak nos dá o exemplo.

Turíbio Santos

Novos ventos sopram

Aprender música no Brasil (democraticamente, é claro) nunca foi fácil. Poucas escolas, pouco material didático realmente confiável, poucos bons professores, ou seja, nada estimulante para um jovem desenvolver uma cultura musical ampla e arejada. Sempre ficou apenas a paixão pela música e a intuição como molas propulsoras dessas gerações de músicos e artistas.

O acesso à informação sempre foi difícil nessa área por razões as mais diversas, todas ligadas à realidade de um país que sempre esteve nas mãos de cabeças conservadoras.

Eu que consegui produzir boa parte de minha música porque tive, por sorte, o acesso aos ensinamentos de uma professora nada ortodoxa (Wilma Graça) e às harmonias originais de meus ídolos, sei o quanto foi importante beber do genuíno vinho e da boa água. Mas quem hoje pode? Respondo que agora novos ventos sopram, novas cabeças, novas mentalidades estão surgindo. E uma das mais importantes é a que aparece através do trabalho de Almir Chediak. Trabalho realmente brilhante. Meu Deus, se essa geração que aí está mergulhar nos livros do Almir, vamos produzir uma música popular ainda mais fértil e irresistível. Porque só com o conhecimento, como alicerce, é que a criatividade se multidireciona e o universo criativo do músico se amplia quase indefinidamente.

E Almir oferece a oportunidade de se adquirir facilmente esse conhecimento através de uma didática simples e objetiva. Com talento e inteligência. Graças a Deus.

Ivan Lins

Ivan Lins

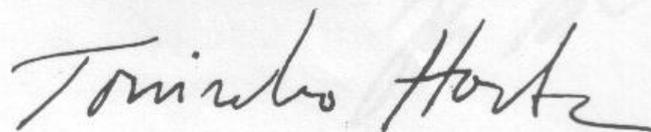
2 × 0 Pro Almir

Depois do enorme sucesso obtido com o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* agora é a vez do *Harmonia e Improvisação* — o método que faltava ao músico brasileiro.

Almir Chediak, através de seu fino conhecimento musical e grande capacidade didática, apresenta em seu novo livro um programa de ensino que servirá igualmente a todos os estudantes de música.

O que eu acho mais incrível no *Harmonia e Improvisação* é o fato das informações nele contidas atenderem tanto a músicos amadores quanto aos profissionais mais competentes. Os violonistas e guitarristas são privilegiados com um capítulo à parte contendo um extenso programa de escalas e arpejos (em suas diferentes digitações) que são imprescindíveis para se conhecer bem o braço do instrumento.

Da teoria básica aos caminhos da improvisação, este livro vem estabelecer uma nova maneira de estudar e aprender como tocar e como fazer música.

Acredito que surgirá uma nova geração de instrumentistas com uma nova cabeça, estrutura e conhecimento musical graças à iniciativa desse grande autor que agora nos presenteia com *Harmonia e Improvisação* que eu considero ser o livro de cabeceira do músico brasileiro.

Toninho Horta

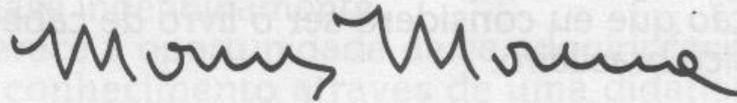
Toninho Horta

Tocando a Vida

Viva a música brasileira! Viva o músico brasileiro que mesmo sem escola ou sem bom instrumento, na base da pura intuição, conseguiu fazer da nossa música uma das mais interessantes desse planeta!

Para mim que sou autodidata do violão, que toco de ouvido, seus trabalhos são de um valor inestimável. Assim como eu, muitos instrumentistas, amadores e profissionais, tenho certeza dirão o mesmo.

A sua missão é muito importante, pois você como um amigo professor fica ao nosso lado, cifrando e decifrando a nossa santa ignorância musical, abrindo novos caminhos e mostrando assim que podemos ir bem mais longe.

Estudem este livro pra ficar vivo, ativo. É um bom motivo, renovador do prazer de tocar. Vamos tocando a vida.

Moraes Moreira

Um trabalho político e musical

O Brasil inicia-se na verdade com a comunicação de sua gente através da música. Música popular brasileira que foi resultado da pregação religiosa dos jesuítas através do uso das canções misturando-as aos tambores indígenas fabricando assim a nossa integração de país-continente, nação-emoção.

A música de nossos índios agora convertidos e retransmitindo as noções-emoções de um país novo fundamentaram nosso existir muito antes da chegada tão maravilhosa do molho do batuque negro dos escravos africanos agora também brasileiros.

Através deste livro Chediak, aliás como novo enciclopedista da revolução pacifista brasileira atual, faz um trabalho paralelo e complementar em sua profundidade e na longitudinal deste imenso processo que tem sua origem nesta nossa própria origem.

A padronização das cifras, o ensino didático tornado autônomo, efetivado em ação da auto-independência é de valor inestimável para nossa cultura por se fazer, é a marca registrada deste grande batalhador de todas as harmonias. Faz um trabalho político e musical. Pois possibilita em nível teórico e prático a criação da cultura do Brasil universal.

Jorge Mautner

O improviso ao alcance de todos

Este é o primeiro trabalho publicado no Brasil contendo aprofundados ensinamentos de técnica de improvisação. Até aqui, o conhecimento da matéria esteve restrito quase que a uma elite de músicos que estudaram fora do país ou que realizaram pesquisas — quase muito difíceis — em livros estrangeiros.

Neste livro, Almir Chediak teve a preocupação de não fundamentar conceitos de harmonia sem antes abordar aspectos dos elementos básicos da música, dando ao estudante de qualquer nível condições de acompanhar de forma progressiva tudo o que este livro se propõe a ensinar. Uma preocupação que tem em mente não só os menos experientes, mas também os eventuais músicos profissionais que, com pleno domínio da prática, ressentem-se do conhecimento teórico.

Uma das razões que levaram Almir Chediak a publicar trabalhos sobre harmonia em música popular foi, evidentemente, a falta de material didático em nosso país.

Acredito que Almir Chediak, ao propor a padronização da cifra em seu primeiro livro, *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, não imaginava que a resposta dos leitores fosse tão expressiva e imediata. Antes mesmo do seu lançamento, já era conhecido em todos os estados do Brasil através de reportagens, programas de rádio e televisão, pareceres de músicos e professores, divulgando não só aquele livro como também sua proposta de padronizar a cifra. Hoje, são centenas as escolas e profissionais que já aderiram a este sistema, fazendo-nos crer que já havia certa consciência da necessidade de se racionalizar a questão entre nós.

Este novo trabalho serve a todo e qualquer estudante de música, independente do instrumento que toque.

Harmonia e Improvisação é um trabalho dinâmico porque foge às regras gerais de um tratado de harmonia. E também porque faz com que o aluno ou candidato a músico entre diretamente numa especiali-

zação da maior importâcia, que é o improviso. Portanto, o aluno não fica à disposição das regras tradicionais, isto é, ele mesmo, por conta própria, começa a criar. A meu ver, este trabalho de Almir Chediak não só pode como deve ser adotado pelas universidades brasileiras, dando assim ensejo a que os jovens se iniciem nos domínios da música de um modo atual e dinâmico, sem que perca tempo (este, o tempo, um fator cada vez mais importante nos dias que correm).

Eu mesmo, com base em minhas próprias dificuldades (em minhas formação musical não dispus de trabalhos como este), recomendo sinceramente o livro que o leitor tem em mãos. Antes, tudo o que tínhamos eram tratados de harmonia como o do maestro Paulo Silva, por muito tempo uma espécie de bíblia para todos nós. Faltava, porém, a tais tratados, o dinamismo ligado à improvisação.

Em música, saber construir uma melodia imediatamente em cima de uma estrutura harmônica é trabalho para quem de fato penetrou na dinâmica da improvisação.

A iniciativa de Almir Chediak em criar a Editora Lumiar, voltada exclusivamente para projetos musicais (como a série de álbuns contendo as obras de compositores escolhidos, já a caminho), é valiosíssima. Posso adiantar que o primeiro álbum, dedicado ao extraordinário Caetano Veloso, a ser seguido por outros de alto nível, contendo harmonias corretas, a partir das gravações originais e revistas pelo próprio autor, será um sucesso. Almir é profundo conhecedor do assunto. Seu trabalho, basicamente, consiste em atualizar no Brasil — ou melhor, introduzir entre nós — o que já se faz há tempos no exterior, sem no entanto copiá-lo. Trata-se de estudar música como se faz em países mais adiantados, só que com sotaque brasileiro.

Severino Dias de Oliveira

Sivuca

Pareceres

Marcos Valle — É muito freqüente para nós compositores e músicos sermos indagados por pessoas como aprender música popular e saber qual o melhor e mais rápido caminho a fazê-lo. Confesso que nunca soube dar a resposta certa. Eu, por exemplo, aprendi música clássica antes de me dedicar à popular e por isso desconhecia o melhor método.

Agora tudo ficou fácil, fácil para responder aos indagadores e fácil para eles aprenderem.

Definitivamente este novo livro de Chediak é a solução. Não é necessário você já ter alguma noção teórica de música para aprender neste livro. Objetivo didático: ele vai desde os elementos básicos da música até o estudo de harmonia e improvisação.

Nara Leão — Pensei que o Almir tivesse esgotado sua capacidade de passar para os outros o seu saber, com seu *Dicionário de Acordes Cifrados.* E o que mais me impressionou é que este é ainda mais claro e objetivo, com soluções mais rápidas e precisas.

O capítulo de visualização dos intervalos no braço do violão (ou guitarra) é da maior importância. Eu mesma, fazendo os exercícios, pela primeira vez consegui decifrar os mistérios da simbologia dos acordes e tudo isso aconteceu em somente oito aulas. Para mim, que tento aprender o nome dos acordes há trinta anos, parece mentira. Enfim consegui!

Roberto Menescal — Vendo o trabalho novo do Almir, fiquei impressionado pela profundidade atingida por ele no sentido de ajudar a todos que queiram entrar no mundo da música ou mesmo os que já estão lá e que não tiveram a oportunidade do saber e só usaram a intuição.

A persistência do Chediak é impressionante só mesmo igualada à de Amyr Klink, que atravessou o Atlântico a remo. Nesse livro Almir também atravessou o oceano para chegar a esse resultado. Eu mesmo vou levar esse trabalho nas próximas férias para dar uma remexida nos meus conhecimentos e também na minha cabeça.

Erasmo Carlos — Para quem tem o dom de tocar de "ouvido" a tendência é aprender alguns acordes com algum amigo (no meu caso, Tim Maia me ensinou Mi maior, Lá maior e Ré maior), o resto do meu aprendizado foi completamente desorganizado, pois na época eu não contava com um professor, ao alcance da minha mão. Hoje isto seria possível através dos ensinamentos de Almir Chediak, que você conhece, esse artista mágico da harmonia funcional a serviço da música popular.

Agora, com licença, vou estudar, pois nunca é tarde para aprender. Obrigado, Almir.

Paulinho da Viola — Almir Chediak nos traz outra importante contribuição para o estudo e o conhecimento de dois aspectos da música (harmonia e improviso) que exigem maior atenção por parte daqueles que desejam aprofundar seus conhecimentos nessa área.

A música brasileira amadureceu e hoje é grande a expectativa que se tem em relação a ela em todo o mundo. São também indiscutíveis o talento e alto grau de criatividade e desenvolvimento técnico alcançado por alguns de nossos músicos, mas uma coisa é certa: muitos talentos se perdem ou não se desenvolvem plenamente por falta de melhor aprimoramento em bases teóricas.

Por isso este novo trabalho de Almir é da máxima importância. Acredito que ele será saudado entusiasticamente por amadores e profissionais como um dos mais importantes já feitos no Brasil.

Sérgio Ricardo — Acho importante o resultado do esforço empregado neste livro no sentido de esmiuçar a didática musical, não só para aquele que se inicia como para os iniciados em composição. Dado ao fato da arte no Brasil ser tão desprestigiada.

São raros os livros didáticos, principalmente na área popular. Esta abrangência somada à síntese é a grande qualidade deste trabalho. Através dele repasso o meu conhecimento musical e não raro esbarro em alguma coisa da qual já me esquecera e outras que desconhecia. Várias são as formas do aprendizado musical através do livro, e esta, sem querer estabelecer comparações, é de tal forma arquitetada que permite ao interessado um acompanhamento racional e claro, que me arrisco a dizer que seria dispensável a complementação de algum mestre.

Que os nossos talentos o descubram e o aproveitem bem.

Louvo o esforço e o fôlego da empreitada empreendida por Almir Chediak, dando a nossa música uma contribuição tão valiosa.

Vermelho (14 Bis) — Todos nós sabemos que o nosso povo é muito musical. Basta ver nas ruas, no carnaval, nos shows, em todo lugar. Temos grandes artistas em todas as áreas da música, desde a viola caipira à música "erudita", passando pelo rock, bossa-nova, choro, bandas de música do interior, até os artistas mais de "vanguarda". Nossa miscigenação musical é tão forte como a racial.

Infelizmente, no lado do ensino, ficamos muito a dever.

Por isso esse livro do Almir é tão importante, ao aplicar um conhecimento mais teórico da música a um lado prático mais específico para o violão — principalmente no que se refere à improvisação e análise de músicas populares conhecidas.

Gostei muito do seu cuidado em confirmar as harmonias originais com os próprios autores das músicas, o que valoriza mais ainda esse excelente trabalho.

Jaques Morelembaum — Segundo "gol de placa" do Almir, no jogo da clareza e objetividade, no campo da didática musical brasileira.

Recomendo *Harmonia e Improvisação* ao que se inicia na arte-ciência musical, pela simplicidade das definições, e também ao profissional que quer reorganizar ou pôr em dia seus conhecimentos.

Gostaria de salientar e importância para o improvisador do estudo da relação escala-acorde apresentada por Almir Chediak neste livro.

Parabéns, Almir.

Maurício Einhorn — A bossa nova foi ao meu ver o que de mais importante aconteceu nos últimos trinta anos com a música popular brasileira.

Harmonia e Improvisação, novo livro de Almir Chediak (que além de escritor de livros didáticos na área da música é também violonista, professor, compositor e musicólogo) trata de forma muito feliz assuntos ligados à música brasileira e de temas tipicamente bossa nova. Sinto-me confortável para sem sombra de dúvida opinar favoravelmente para os leitores deste trabalho. Sendo eu um músico instrumentista de harmônica de boca (gaita), autodidata e de conhecimentos musicais teóricos apenas preliminares ainda assim acho que a presente obra é de enorme proveito tanto para o aprendiz de violão, ou de música em geral quanto o leitor apenas curioso que quer enriquecer suas fontes de consulta.

Wilma Graça — Embora o livro seja basicamente voltado para o violão, que é o instrumento do autor, trata-se de um trabalho que nos oferece o maior apoio para qualquer consulta.

É realmente útil para todo tipo de estudante de música.

Almir, repetindo o que eu já disse antes, continuo aplaudindo "**mesmo**" a sua dedicação, a sua competência, decisão firme em legar para todos uma obra tão minuciosa e correta!

O sucesso será tão certo quanto o anterior.

Mauro Senise — Depois do seu excelente trabalho *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos dá agora mais uma obra pioneira e da maior importância para a formação dos nossos músicos, carentes desse tipo de informação. Tais conhecimentos só eram possíveis de se obter através de difíceis estudos numa infinidade de livros estrangeiros.

Este trabalho dá ao músico condições de caminhar de uma forma consciente e objetiva sem que se tenha de perder a espontaneidade, tão comum, por excelência, no músico brasileiro. Ensina, também, como harmonizar uma música e o emprego das escalas dos acordes no improviso, que é exatamente o que todo o estudante de música consciente pretende realizar. Daí ser uma das obras mais importantes no campo do estudo da música.

Marcelo Kayath — É com grande prazer e satisfação que recebo mais este grande trabalho de Almir Chediak. Almir, que pela sua seriedade e competência ocupa uma posição de destaque no nosso meio musical, vem através deste livro preencher uma grande lacuna que infelizmente persistia até hoje. Este é um daqueles livros que ensinam tudo o que precisamos saber e que antes tinhamos que aprender por nós mesmos, visto as limitações dos livros tradicionais de teoria musical. Um grande livro para suprir uma grande necessidade: a de aprender música de uma maneira correta, mas ao mesmo tempo direta e objetiva. Obrigado, Almir!

Assunto tratados em "Harmonia e Improvisação"

Volume I

Parte 1: Elementos básicos da música.

Parte 2: Noções de estrutura dos acordes, tipos de modulação, harmonia modal e fundamentos da harmonia funcional.

Parte 3: Estudo dos intervalos usados em cifra e aplicação prática desses intervalos na formação e reconhecimento dos acordes.

Parte 4: Progressões dos acordes, marchas harmônicas modulantes, músicas harmonizadas e analisadas. Traz também uma série de músicas apenas harmonizadas para serem analisadas e tendo no final as respostas.

Parte 5: Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico.

Volume II

Parte 1: Apresentação dos acordes em posições mais usadas, agrupados segundo suas escalas e representados por seus símbolos (cifras), sua notação em pauta e a representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra.

Parte 2: Escalas e arpejos dos acordes com representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra. Mostra-se como associar o desenho das escalas com os acordes. E ainda os desenhos básicos das escalas associadas aos principais clichês harmônicos.

Parte 3: Músicas populares harmonizadas e analisadas, complementando assim o estudo da análise funcional dos acordes.

ÍNDICE

PARTE 1

Elementos da Música, Convenções Gráficas e Sinais Usados

PARTE 2

Cifragem, Noções de Estrutura, Análise Funcional dos Acordes e Harmonia Modal

PARTE 3

Formação dos Acordes Através da Visualização dos Intervalos no Braço do Violão ou Guitarra

PARTE 4

Graus Visualizados no Braço do Violão ou Guitarra, Progressões de Acordes, Marchas Harmônicas Modulantes e Músicas Harmonizadas e Analisadas

- ATÉ QUEM SABE – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • [A7(b9) = V7/II] disfarçado em Bbm6 • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário *V7/II V7/III V7/IV V7/V* 216
- SURPRESA – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M Vm7 bVII7* • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 217
- QUE MARAVILHA – Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução deceptiva *(V7)* • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M bVII7M* • Clichê harmônico *I IIm IIIm IV* e *I VIm IIm V7 I* 218
- O BÊBADO E O EQUILIBRISTA – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bVII* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido 219
- MINHA VOZ, MINHA VIDA – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/III* e *SubV7/IV* • Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIm7* • Acorde invertido 222
- NASCENTE – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução deceptiva • Acorde invertido 223
- PEDAÇO DE MIM – Tom de Sol maior • Ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M bVI7M(#5) bVI6 bVI7 bVI/5ª bVII7* • [F7(b9)/A = bVII7] disfarçado em A° • Resolução deceptiva *(V7/7ª/V)* • Acorde invertido 224
- VOCÊ E EU – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* 225
- LÁ VÈM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • [A7($^{b9}_{13}$) = (V7)] disfarçado em Bb°(b13) • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 226
- PAPEL MARCHÉ – Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • VIm(7M) • Acorde invertido 227
- PFCADO ORIGINAL – Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • SubV7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado 228

- A RÃ – Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendente a partir do segundo tom • Clichê harmônico *E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9)* **267**
- SONHO – Tom de Lá menor • Dominante primário • II V7 secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante • IV7 • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido **268**
- RETRATO EM BRANCO E PRETO – Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto • [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar • Acorde invertido **270**
- APELO – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente *#IV°* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva *(V7/3ª)* • Acorde invertido **272**
- MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS – Tom de Fá menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IV7M IVm6* • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II SubV7 primário *IIm7(b5) SubV7 Im* • Acorde invertido **273**
- MARACATU ATÔMICO – Tom de Lá menor • Ausência de dominante primário e secundário • Clichê harmônico *Im7 IV7 Im7* • Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente **275**
- ATRÁS DA PORTA – Tom de Si menor • IVm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário • Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e *IIm7* • Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* • [G#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Em6/G • Acorde invertido **276**
- LETRA E MÚSICA – Tom de Mi menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II SubV7/IV SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#° • [E^7_4(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido **278**
- A TE ESPERAR – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII° • IIm7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido **282**

III – Marcha harmônica modulante **285**

	IIm7 V7	I7M	IIm7 V7	I7M	IIm7 V7	I7M	
1.	‖: Dm7 G7	C7M	C#m7 F#7	B7M	Cm7 F7	Bb7M ‖	etc.

2. IIm7(b5) V7 Im7 IIm7(b5) V7 Im7
||: Dm7(b5) G7(b13) | Cm7 || C#m7(b5) F#7(b13) | Bm7 || etc.

3. V7 I V7 I7M
||: G^7_4 G7 | C7M || $F\#^7_4$ F#7 | B7M || etc. 286

4. V7 Im7 V7 Im
||: G^7_4(b9) G7(b9) | Cm7 || $F\#^7_4$(b9) F#7(b9) | Bm7 || etc.

5. V7 SubV7 I7M V7 SubV7 I7M
||: G7 Db7(#11) | C7M || F#7 C7(#11) | B7M || etc.

6. V7 SubV7 Im7 V7 SubV7 Im7
||: G7 Db7(#11) | Cm7 || F#7 C7(#11) | Bm7 || etc. 287

7. a) V7/V IIm7 V7/I V7/V IIm7 V7
||: D7(13) D7(b13) | Dm7 G7(b9) || C7(13) C7(b13) Cm7 F7(b9) || etc.

b) V7/V IIm7 V7/I V7/V IIm7 V7/I
||: C#7(13) C#7(b13) | C#m7 F#7(b9) || B7(13) B7(b13) | Bm7 E7(b9) || etc.

8. a) V7/V SubV7/V V7/I V7/V SubV7/V V7/I
||: D7(13) Ab7(9) | G^7_4(9) G7(b9) || C7(13) Gb7(9) F^7_4(9) F7(b9) || etc.

b) V7/V SubV7/V V7/I V7 SubV7/V V7/I
||: C#7(13) G7(9) | $F\#^7_4$(9) F#7(b9) || B7(13) F7(9) | E^7_4(9) E7(b9) || etc. 288

9. a) Im Im
||: Cm$^{(8)}$ Cm(7M) | Cm7 Cm6 || Bm$^{(8)}$ Bm(7M) | Bbm7 Bbm6 || etc.

b) Im Im
||: Bm$^{(8)}$ Bm(7M) | Bm7 Bm6 || Am$^{(8)}$ Am(7M) | Am7 Am6 || etc.

10. I I
||: C$^{(8)}$ C7M | C6 C7M || C#$^{(8)}$ C#7M | C#6 C#7M || etc.

11. Im Im/7ª V7/V Im Im/7ª V7/V
||: Cm Cm/Bb | Am7(b5) D7(b9) || Gm Gm/F | Em7(b5) A7(b9) || etc. 289

12. I V7/5ª VIm V7/IV I V7/5ª VIm V7/IV
||: C E7/B | Am C7/G || F A7/E | Dm F7/C || etc.

13. a) I V7/bVII I V7/bVII
||: C7M C6 | Cm7 F7(9) || Bb7M Bb6 | Bbm7 Eb7(9) || etc.

b) I V7/bVII I V7/bVII
||: B7M B6 | Bm7 E7(9) || A7M A6 | Am7 D7(9) || etc.

I7M V/III I7M V7/III

14. a) ||: C7M | F#m7 B7 || E7M | Bbm7 Eb7 || etc. 290

I7M V/III I7M V7/III

b) ||: B7M | Fm7 Bb7 || Eb7M | Am7 D7 || etc.

I7M V7/III I7M V7/III

c) ||: B7M | Em7 A7 || D7M | G#m7 C#m7 || etc.

I7M V7/III I7M V7/III

d) ||: A7M | D#m7 G#7 || C#7M | Gm7 C7 || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III

15. a) ||: C7M | F#m7(b5) B7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III

b) ||: B7M | Fm7(b5) Bb7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III

c) ||: Bb7M | Em7(b5) A7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III

d) ||: A7M | D#m7(b5) G#7(b9) || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III

16. a) ||: C Em/B | Am Am/G | F#m7(b5) B7 || etc. 291

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III

b) ||: B D#m/A# | G#m G#m/F# | Fm7(b5) Bb7 || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III

c) ||: Bb Dm/A | Gm Gm/F | Em7(b5) A7 || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III

d) ||: A C#m/G# | F#m F#m/E | Ebm7(b5) Ab7 || etc.

I7M V7/III IIIm IIIm/7ª

17. ||: C7M | F#m7 B7 | Em Em/D || etc. 292

V7 SubV7/V V7 SubV7/I

18. a) ||: C7(#9) Gb7(13) | F7(13) B7(9) || etc.

V7 SubV7/V V7 SubV7/II

b) ||: B7(#9) F7(13) | E7(13) Bb7(9) || etc. 293

C) Músicas a serem analisadas. Observação: respostas a partir da página 321

- PAÍS TROPICAL 295
- AMAZONAS 296
- TESTAMENTO 298
- LUA DE SÃO JORGE 299
- CHUVA SUOR E CERVEJA 300
- FESTA DO INTERIOR 301
- GENTE 302
- DE REPENTE CALIFÓRNIA 303
- CARTA AO TOM 74 304
- SÓ EM TEUS BRAÇOS 305
- SÓ LOUCO 306
- LÍGIA 307
- PRECISO APRENDER A SER SÓ 308
- SAMBA DO AVIÃO 309
- PRESSENTIMENTO 311
- TRISTE 312
- OLÊ, OLÁ 313
- PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO 315
- MASCARADA 316
- AZUL DA COR DO MAR 317
- ESCOLA CORAÇÃO 317

D) Respostas das músicas a serem analisadas no **item c**

- PAÍS TROPICAL – Tom de Sol maior • Dominante primário • Acorde invertido *I/3ª* 321

PARTE 1

ELEMENTOS DA MÚSICA, CONVENÇÕES GRÁFICAS E SINAIS USADOS

I Música

É a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia.

a) Melodia

É uma sucessão de sons musicais combinados.

b) Ritmo

É a duração e acentuação dos sons e das pausas.

c) Harmonia

É a combinação dos sons simultâneos.

II Formação dos sons

O som é o efeito audível produzido por movimentos de corpos vibratórios.

Para se produzir som musical, precisa-se de uma fonte sonora (corpo que produz sons ao vibrar). Os corpos vibrantes nos instrumentos musicais são corda esticada (violão, violino, piano etc.), coluna de ar (flauta, trompete etc.) ou membrana (tamborim, cuíca etc.). Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, observe que ela se movimenta de um lado para outro um determinado número de vezes por segundo, emitindo um som. A esse movimento é dado o nome de vibração, medida em Hertz – **Hz** (ciclos por segundo).

Quanto maior ou menor o número de vibrações por segundo, mais agudo ou grave será o som. E quanto maior a amplitude do movimento vibratório, maior será a intensidade do som produzido. O ouvido humano é capaz de perceber sons que vão aproximadamente de 20 Hertz a 18 mil Hertz. Os sons fundamentais se localizam numa faixa aproximada de 32 a 4 mil Hertz. Por exemplo, o Lá do diapasão tem 440 Hertz.

Acima de 4 mil Hertz encontram-se os harmônicos agudos que enriquecem o timbre do instrumento, dando mais brilho. Sem esses harmônicos os sons seriam opacos.

Sem os harmônicos não se têm os timbres característicos de cada instrumento.

III Propriedades físicas dos sons

São três: altura, intensidade e timbre.

a) Altura

É a propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

b) Intensidade

É a propriedade do som ser fraco ou forte. Caracteriza-se pela amplitude da vibração. Por exemplo, quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e conseqüentemente o volume do som também será maior.

c) **Timbre**

É a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem. É através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos. O timbre está relacionado com a série harmônica, produzida pelo som emitido.

IV Série harmônica

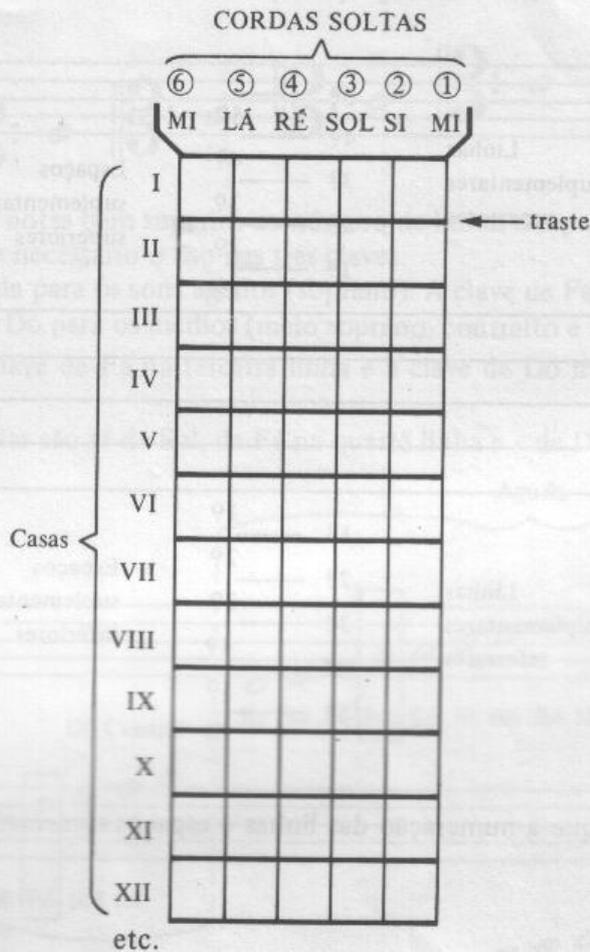
É uma série de subvibrações geradas de um som principal. Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, primeiramente ela vibra em toda sua extensão, emitindo uma freqüência denominada *fundamental* ou *primeiro componente harmônico*. Este mesmo corpo vibra, também, em duas metades, um terço, um quarto do comprimento e assim por diante, dando origem à série harmônica. Teoricamente a série harmônica é infinita, mas os primeiros 16 sons são suficientes para sua compreensão e aplicação prática.

A seguir a série harmônica anotada na pauta, tendo como exemplo a nota fundamental Dó.

Para melhor compreensão leia *Intervalos* da pág. 67 a 70

No violão, para se produzir os harmônicos isoladamente, faz-se necessário que ao pulsar a corda um dedo encoste num determinado ponto de sua extensão. Por exemplo, no meio (sobre o 12º traste). Neste caso a sua freqüência será duas vezes mais alta que o som fundamental, ou seja, produzirá um som uma oitava acima. Fazendo o mesmo na terça parte (sobre o 7º traste), obtém-se um som cuja freqüência será três vezes mais alta que a fundamental (correspondente ao intervalo de uma oitava e uma quinta) e assim por diante.

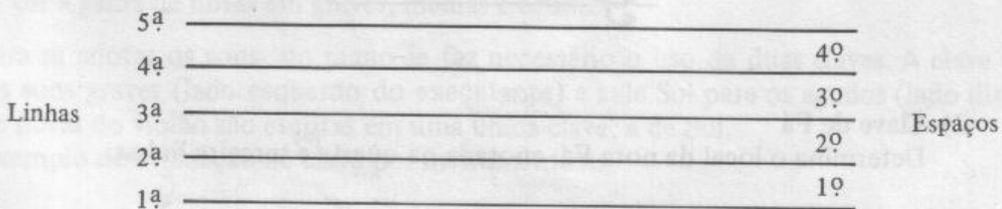
O timbre (qualidade do som) dos instrumentos musicais ou voz humana é definido pela maior ou menor presença de cada um dos componentes (ou essência) da série harmônica.

V Representação gráfica do braço do violão ou guitarra

As cordas são contadas da mais aguda para a mais grave.

VI Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas sumplementares e clave

a) Pentagrama ou pauta musical

É o conjunto de cinco linhas horizontais, paralelas, eqüidistantes, e os quatro espaços entre elas.

Linhas		Espaços
5ª		
		4º
4ª		
		3º
3ª		
		2º
2ª		
		1º
1ª		

Observe-se que as linhas são contadas de baixo para cima. É nas linhas e nos espaços que se escrevem as notas representativas dos sons musicais.

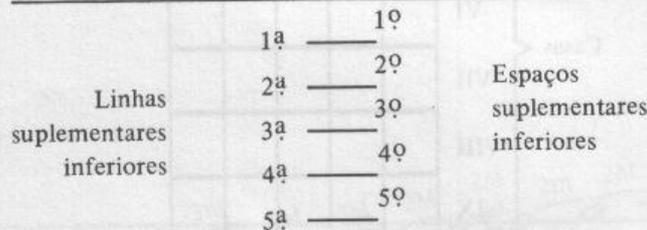
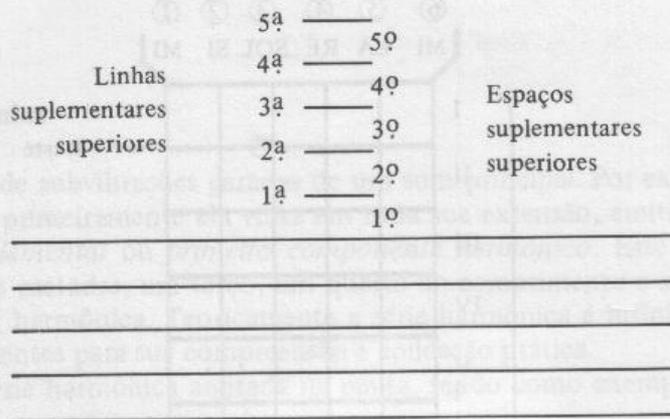
b) **Linhas e espaços suplementares**

São linhas e espaços usados acima ou abaixo da pauta para que se possa anotar todos os sons nas várias alturas, já que a pauta em si não é suficiente.

Linhas suplementares superiores: 5ª, 4ª, 3ª, 2ª, 1ª

Espaços suplementares superiores: 5º, 4º, 3º, 2º, 1º

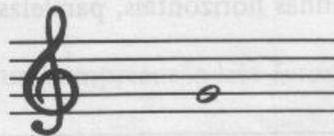
Espaços suplementares inferiores: 1º, 2º, 3º, 4º, 5º

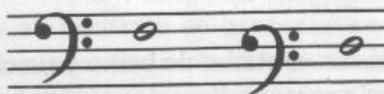
Linhas suplementares inferiores: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª

Observe-se que a numeração das linhas e espaços suplementares cresce ao se afastar da pauta.

c) **Clave**

Clave é um sinal usado no início da pauta para determinar o nome e a altura das notas. São três os tipos de clave: Sol, Fá e Dó.

1) **Clave de Sol**

Determina o local da nota Sol, anotada na segunda linha.

2) **Clave de Fá**

Determina o local da nota Fá, anotada na quarta e terceira linhas.

3) **Clave de Dó**

Determina o local da nota Dó, podendo ser usada na primeira, segunda, terceira e quarta linhas.

Por ser o número de notas bem superior ao número de linhas e espaços da pauta (inclusive suplementares) faz-se necessário o uso das três claves.

A clave de Sol é usada para os sons agudos (soprano). A clave de Fá para os sons graves (barítono e baixo) e a de Dó para os médios (meio soprano, contralto e tenor).

- Modernamente a clave de Fá na terceira linha e a clave de Dó na primeira linha não são usadas.
- As claves mais usadas são as de Sol, de Fá na quarta linha e a de Dó na terceira.

- Como é visto, a clave é usada não só para dar nome às notas, mas também para dividir a gama de notas em graves, médias e agudas.

Para se anotar os sons do piano se faz necessário o uso de duas claves. A clave de Fá para os sons graves (lado esquerdo do executante) e a de Sol para os agudos (lado direito).

As notas do violão são escritas em uma única clave, a de Sol.

Exemplo de utilização de clave por instrumentos:

- Agudos (𝄞) violino, flauta, trompete, óboe, gaita, violão*, clarinete, cavaquinho e bandolim.
- Graves (𝄢) contra-baixo, trombone, violon-cello, fagote e tuba.

- Médios (𝄡) viola. (Esta clave é de pouco uso)
  - * O violão apesar de ter um som médio é escrito na clave de Sol pelo fato de sua escrita ser anotada uma oitava acima do som real.

VII Notação musical

É a representação gráfica da música.
Existem sete notas naturais:

Estas notas podem ser alteradas de forma ascendente ou descendente, tomando, então, o lugar de uma de suas notas vizinhas, usando respectivamente, os sinais # (sustenido) e b (bemol), completando, assim, a série das doze notas, isto é, sete notas naturais e cinco alteradas.

Na verdade, todas as sete notas podem ser alteradas, mas apenas cinco resultariam em novos sons. O Mi# e Si# têem som de Fá e Dó, respectivamente.

Para melhor compreensão prática das doze notas, pode-se associar as sete notas naturais às teclas brancas do piano e as notas alteradas às teclas pretas. Vejamos:

Enarmônicos

LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI

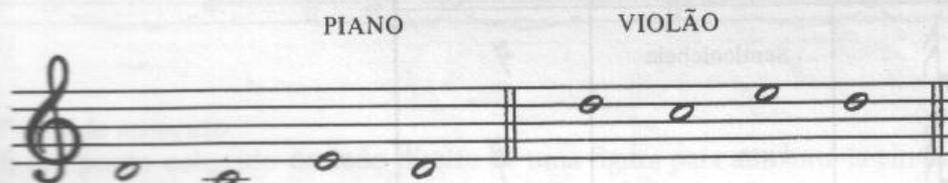
Intervalo de oitava

- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

- Observe que a nota Dó no piano corresponde à tecla branca do lado esquerdo das duas teclas pretas.
- Observe, também, que após passar pelas doze notas, isto é, sete naturais e cinco alteradas, essas mesmas notas se repetem.
- Como pode ser visto, o intervalo entre duas notas com o mesmo nome é denominado de oitava.

VIII Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta

No violão as notas são escritas uma oitava acima do som real. Assim, a nota escrita

Então, sendo o violão um instrumento de transposição, e o piano não, para que um violonista e um pianista toquem em uníssono*, as suas respectivas partituras seriam assim:

*Notas tocadas ao mesmo tempo e numa mesma altura.

IX Extensão ou tessitura

É a gama de notas que um instrumento ou voz pode emitir, desde o mais grave até o mais agudo.

A extensão do violão compreende um pouco mais de três oitavas e meia, isto é, vai do Mi bordão (6ª corda solta) ao Si da primeira corda na décima oitava casa, ou mais.

X Figuras e valores das notas e pausas

Observe que os sons musicais têm durações diferentes. Essas durações são os *valores*, representados pelas figuras gráficas de notação musical. Temos ainda, para cada figura de som, uma correspondente, usada nos momentos de silêncio. São as pausas.

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS FIGURAS OU VALORES		
VALORES DOS SONS	NOMES	VALORES DAS PAUSAS
𝅝	Semibreve	𝄻
𝅗𝅥	Mínima	𝄼
♩	Semínima	𝄽
♪	Colcheia	𝄾
𝅘𝅥𝅯	Semicolcheia	𝄿
𝅘𝅥𝅰	Fusa	𝅀
𝅘𝅥𝅱	Semifusa	𝅁

NOME DAS PARTES DA FIGURA

Sendo 1 o símbolo de 𝅝 ,

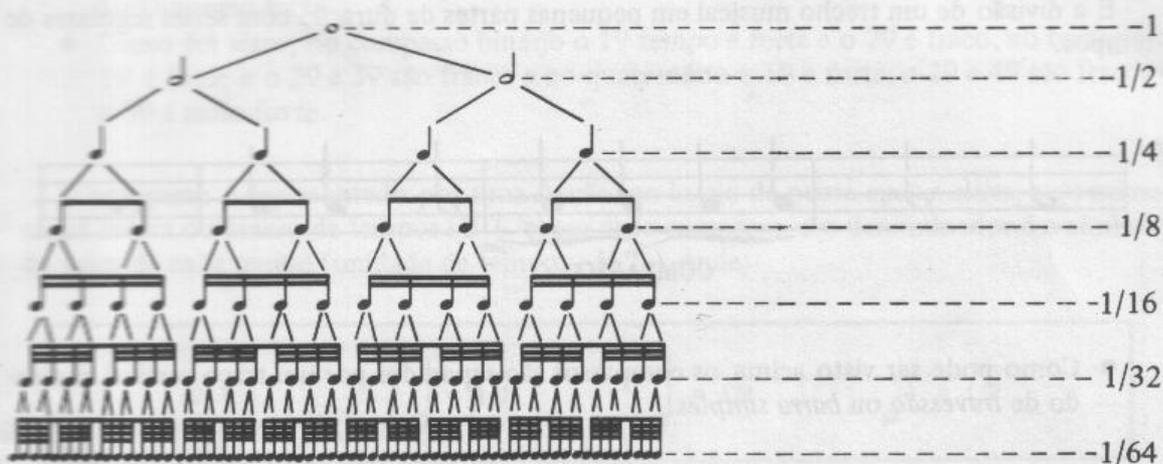
𝅗𝅥 = 1/2

♩ = 1/4

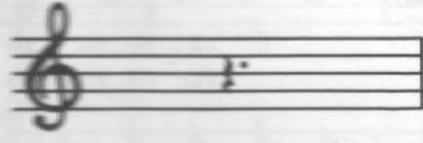
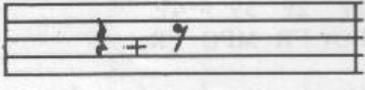
♪ = 1/8

𝅘𝅥𝅯 = 1/16

etc.

Gráfico da subdivisão dos valores

XI Ligadura e ponto de aumento

a) **Ligadura**
É a linha curva usada para unir duas ou mais notas, prolongando o seu valor. Emite-se o primeiro som e os demais serão o prolongamento do primeiro.

b) **Ponto de aumento**
É um ponto colocado do lado direito de uma figura para aumentá-la em metade do seu valor. O ponto de aumento é usado, também, para as pausas.

• O segundo ponto vale a metade do primeiro e assim por diante.

XII Compasso

É a divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos.

COMPASSO

- Como pode ser visto acima os compassos são separados por um traço vertical chamado de *travessão* ou *barra simples*.

Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos:

Binário ———→ 2 tempos

1º FO 2º FR 1º FO 2º FR 1º FO 2º FR

Ternário ———→ 3 tempos

1º FO 2º FR 3º FR 1º FO 2º FR 3º FR 1º FO 2º FR 3º FR

Quaternário ———→ 4 tempos

1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR 1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR 1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR

- FO = forte
  FR = fraco
  MFO = meio-forte
- Como foi visto, no compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco; no ternário o 1º é forte e o 2º e 3º são fracos e no quaternário o 1º é forte, o 2º e 4º são fracos e o 3º é meio-forte.

O compasso é representado por uma fração, no início da pauta após a clave, cujo numerador indica o número de tempos (U.T.'s) em cada compasso, e o denominador é o símbolo do valor de cada tempo (unidade de tempo – U.T.), onde:

Binário

U.T.

U.T.

Ternário

U.T.

U.T.

Quaternário

U.T.

U.T.

- Na prática, os denominadores 2, 4 e 8 são mais usados:

$\frac{2}{2}$ = 2/𝅗𝅥	$\frac{2}{4}$ = 2/♩	$\frac{2}{8}$ = 2/♪

XIII Como identificar o compasso de uma música

É através das pulsações dos tempos fortes e fracos que se sabe o compasso de uma determinada música. Por exemplo, quando se canta:

1º 2º	1º 2º	1º 2º	1º 2º
marcha sol-	dado ca-	beça de pa-	pel —

Sentimos naturalmente uma pulsação forte e outra fraca, logo, trata-se de um compasso binário.

Exemplo de música nos compassos binário, ternário e quaternário:

Binário (*Ciranda Cirandinha* – canção folclórica)

$\frac{2}{4}$ 1º — 2º — ci- | 1º randa 2º ciran- | 1º dinha 2º vamos | 1º todos 2º ciran- | 1º dar

Ternário (*Terezinha de Jesus* – canção folclórica)

$\frac{3}{4}$ 1º — 2º — 3º Tere- | 1º zinha 2º de 3º Je- | 1º sus 2º — 3º de uma | 1º queda 2º foi 3º ao | 1º chão

Quaternário (*Nesta rua* – canção folclórica)

$\frac{4}{4}$ 1º — 2º — 3º — 4º Se esta | 1º rua 2º se esta 3º rua 4º fosse | 1º minha 2º — 3º — 4º eu man- |

XIV Compasso simples

É quando a unidade de tempo é divisível por dois (quatro, oito etc.) valores iguais:

Compasso	U.T. = ♩ ÷ 2 = ♪ + ♪	U.T. = 𝅗𝅥 ÷ 2 = ♩ + ♩	U.T. ♪ ÷ 2 = 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯
Binário	2/4 ♩ ♩	2/2 ¢ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	2/8 ♪ ♪
Ternário	3/4 ♩ ♩ ♩	3/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	3/8 ♪ ♪ ♪
Quaternário	4/4 C ♩ ♩ ♩ ♩	4/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	4/8 ♪ ♪ ♪ ♪

Unidade de compasso (U.C.) é a figura que sozinha preenche o compasso:

U.T. 2/4 ♩ + ♩ | U.C. 𝅗𝅥 ‖ U.T. 3/2 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 | U.C. 𝅝. ‖ U.T. 4/8 ♪ + ♪ + ♪ + ♪ | U.C. 𝅗𝅥 ‖

XV Compasso composto

É quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada:

Compasso	U.T = ♩. ÷ 3 = ♪ + ♪ + ♪	U.T = 𝅗𝅥. ÷ 3 = ♩ + ♩ + ♩	U.T. = ♪. ÷ 3 = 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅯
Binário	6/8 ♩. ♩.	6/4 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	6/16 ♪. ♪.
Ternário	9/8 ♩. ♩. ♩.	9/4 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	9/16 ♪. ♪. ♪.
Quaternário	12/8 ♩. ♩. ♩. ♩.	12/4 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.	12/16 ♪. ♪. ♪. ♪.

• No compasso composto o denominador indica a figurada pulsação básica do compasso, e essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo (U.T.), e o numerador o total das pulsações básicas.

XVI Compassos correspondentes

Cada compasso simples tem o seu composto correspondente com a diferença de haver uma subdivisão ternária no tempo composto.

$\frac{2}{4}$) ♩ ♩ | e $\frac{6}{8}$) ♩. ♩. |

$\frac{3}{4}$) ♩ ♩ ♩ | e $\frac{9}{8}$) ♩. ♩. ♩. |

$\frac{4}{4}$) ♩ ♩ ♩ ♩ | e $\frac{12}{8}$) ♩. ♩. ♩. ♩. |

- Se temos um compasso composto e queremos saber o seu correspondente divide-se o numerador por três e o denominador por dois.

Ex. $\frac{6}{8} \div \frac{3}{2} = \frac{2}{4}$

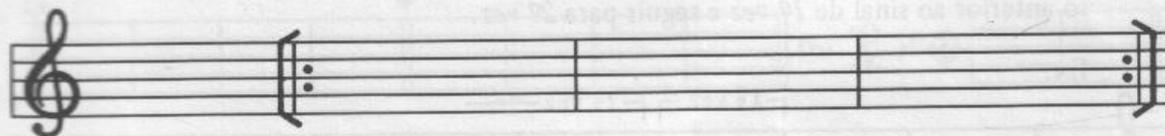
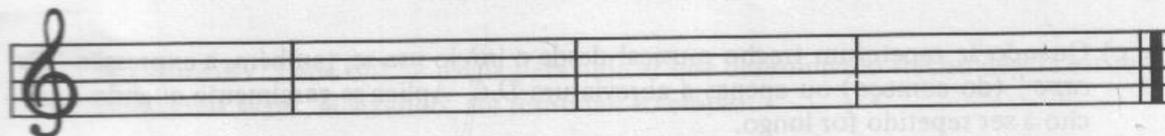
- Se quisermos o inverso, isto é, a partir de um compasso simples termos o seu composto, basta multiplicar o numerador por três e o denominador por dois.

Ex. $\frac{4}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{8}$

XVII Barra de compasso

a) **Simples**
Separa os compassos:

b) **Dupla**
Separa um trecho do outro:

Ou no sinal de repetição:

c) **Final**
Término de uma música:

XVIII Sinais de repetição

São sinais usados para indicar a repetição de um trecho numa música de modo a evitar a repetição gráfica de notas e compassos.

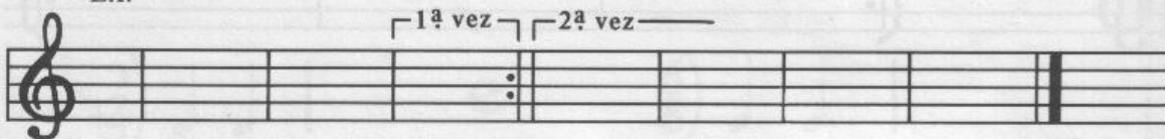
a) Sinal de repetição "𝄎" usado quando o mesmo compasso se repete uma ou mais vezes.

b) Sinal de repetição 𝄏 quando dois compassos com notações diferentes se repetem:

c) Quando se têm três ou mais compassos que se repetem usa-se o sinal de **ritornello**.

Ex.

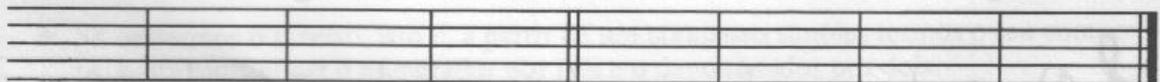
d) Quando um trecho musical deve ser repetido, mas não teminado da mesma forma, usa-se a expressão *1ª vez* (indica que o trecho musical deve ser repetido até o compasso anterior ao sinal de *1ª vez* e seguir para *2ª vez*.

Ex.

e) Quando se repete um trecho musical desde o início usa-se, também, a expressão *"Da capo"* (do começo) ou apenas a abreviatura *D.C.* Aplica-se geralmente quando o trecho a ser repetido for longo.

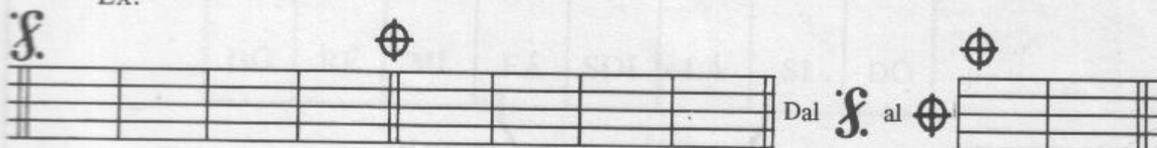
Ex.

Da Capo
ou D.C.

f) Quando a repetição não for integral escreve-se no lugar em que ela termina a expressão *Fine*.

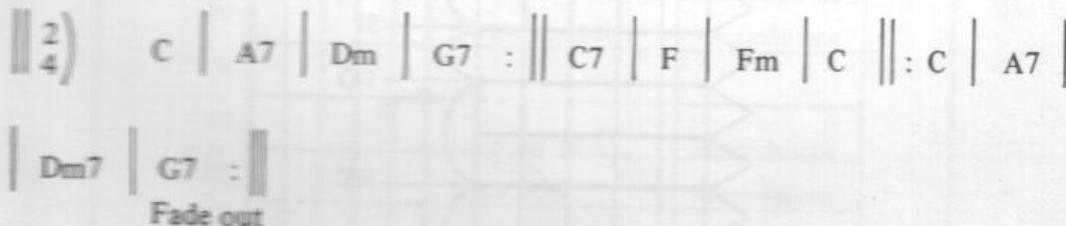
Ex.

g) Quando a repetição partir de um ponto que não seja início, escreve-se neste ponto o sinal 𝄋 Usa-se, também, no final do trecho a expressão *"Dal segno* (do sinal) ou "Dal 𝄋.

h) O Sinal ⊕ chamado **coda** é usado em combinação com o 𝄋

Ex.

No exemplo acima, repetiu-se do sinal 𝄋 ao " ⊕ " e continua-se a partir do primeiro compasso após os sinais *Dal* 𝄋 *al* ⊕ , saltando um trecho.

i) A expressão "Fade out" é usada para indicar que determinado trecho deverá ser repetido várias vezes, abaixando, até terminar. Exemplo:

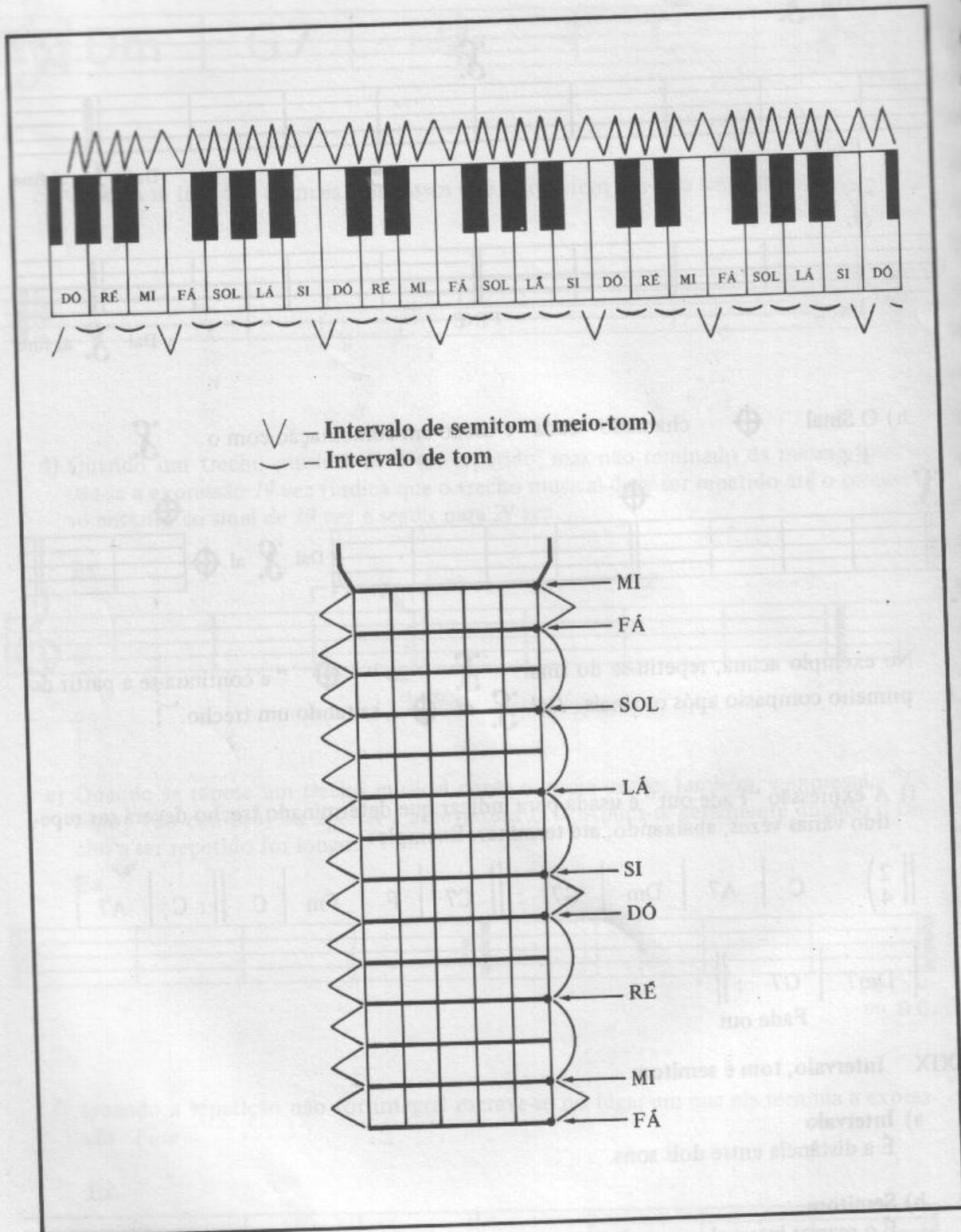
‖ 2/4) C | A7 | Dm | G7 :‖ C7 | F | Fm | C ‖: C | A7 |

| Dm7 | G7 :‖
Fade out

XIX **Intervalo, tom e semitom**

a) **Intervalo**
É a distância entre dois sons.

b) **Semitom**
É o menor intervalo entre dois sons.

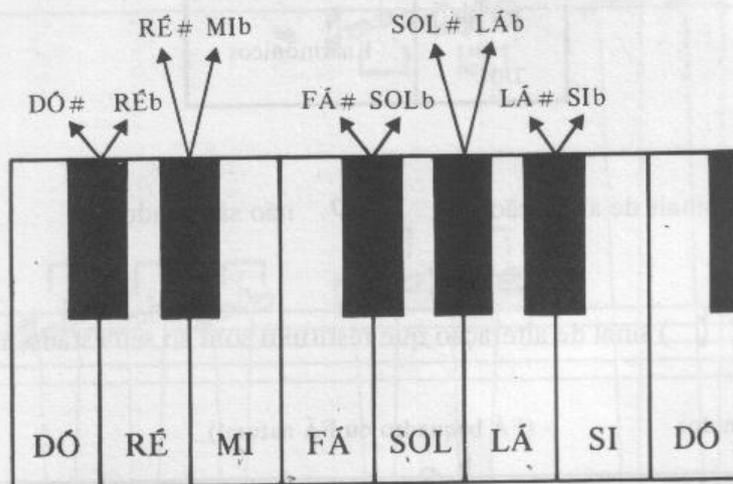
c) **Tom**
É o intervalo formado por dois semitons.

d) Intervalo de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão ou guitarra.

- Observe que as teclas do piano são separadas uma das outras por intervalos de semitom.
- No violão, também, os trastes são separados por intervalos de semitom.

XX Acidentes musicais

a) Sustenido (#)
Eleva o som em um semitom.

b) Bemol (b)
Abaixa o som em um semitom.

c) Sustenidos e bemóis no teclado do piano e na escala do braço do violão.

Casa	Notas na 1ª corda	Enarmonia
①	MI ou FÁb (corda solta)	enarmônicos
I	FÁ ou MI#	enarmônicos
II	FÁ# ou SOLb	enarmônicos
III	SOL	
IV	SOL# ou LÁb	enarmônicos
V	LÁ	
VI	LÁ# ou SIb	enarmônicos
VII	SI ou DÓb	enarmônicos
VIII	DÓ ou SI#	enarmônicos
IX	DÓ# ou RÉb	enarmônicos
X	RÉ	
XI	RÉ# ou MIb	enarmônicos
XII	MI ou FÁb	enarmônicos

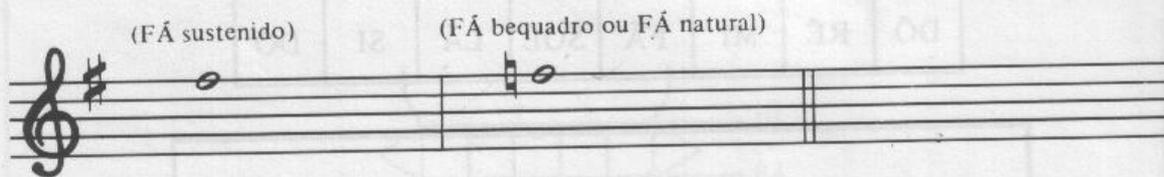
- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

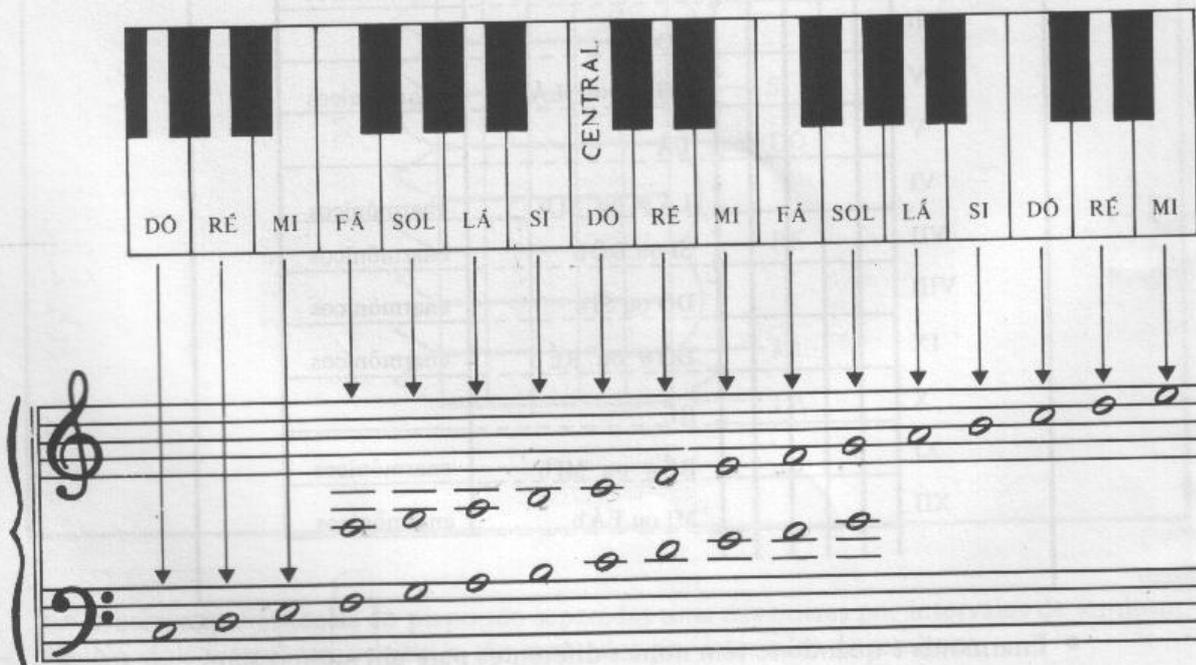
d) Dobrado-sustenido (𝄪) sinal de alteração que eleva o som em um tom.

e) Dobrado-bemol (𝄫) sinal de alteração que abaixa o som em um tom.

Dó 𝄪 ou Ré	Enarmônicos
Ré 𝄫 ou Dó	Enarmônicos

- Em cifra, os sinais de alteração 𝄪 , 𝄫 não são usados.

f) Bequadro (♮) sinal de alteração que restitui o som ao seu estado natural.

XXI Notas do piano na pauta

a) **Notas naturais**

CENTRAL

DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI

b) **Notas alteradas**

XXII Notas do violão na pauta

XXIII Escala

É uma série de sons ascendentes ou descendentes na qual o último será a repetição do primeiro uma oitava acima ou abaixo. A escala pode ser maior ou menor.

a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão.

- A escala de Dó é o modelo maior por não conter notas alteradas na sua formação.
- Os números romanos sobre cada nota indicam os graus da escala.
- Para construir a escala maior nas demais alturas, basta seguir a mesma estrutura em relação aos intervalos de um grau para outro, isto é, intervalo de semitons entre os graus III – IV e VII – VIII, e de tom entre os demais graus.
- Grau é o nome dado a cada nota da escala. É representado por algarismo romano.

b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano.

FÁ MAIOR

I II III IV V VI VII VIII

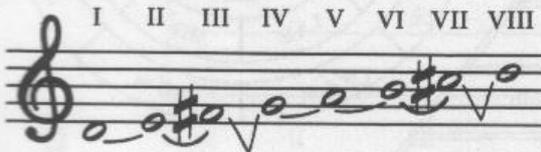
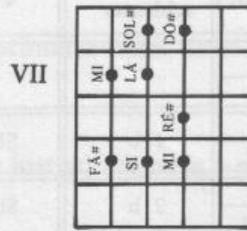
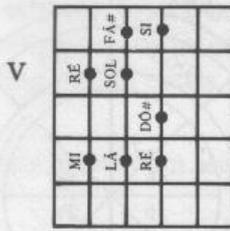
MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL

SOL MAIOR

Na escala de Fá maior o Si foi bemolizado (Si♭) para caracterizar meio tom entre o III e IV graus. Na escala de Sol maior o Fá foi sustenizado (Fá#) para caracterizar meio tom entre o VII e o VIII graus. Por isso cada escala tem na sua formação um determinado número de sustenidos e bemóis (ver págs. 65 e 66).

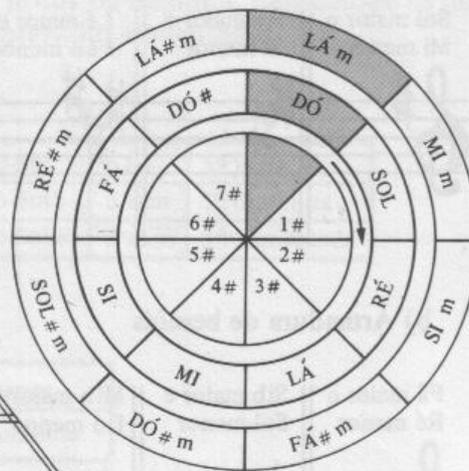
c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão.

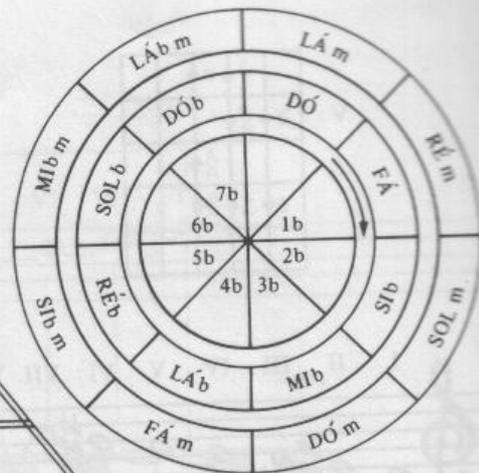
V

VII

- Na escala de Ré maior o Fá e o Dó foram sustenizados (Fá#, Dó#) para caracterizar o meio tom do III para o IV grau, e do VII para o VIII. E na escala de Mi maior o Fá, Dó, Sol e Ré foram sustenizados (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#) para caracterizar os intervalos naturais à formação da escala maior.
- Observe que o desenho das notas no braço do violão é o mesmo, mudando apenas a posição, isto é, a primeira nota da escala muda da quinta para a sétima casa do braço do violão, mantendo a estrutura.
- As escalas menores serão estudadas em lições posteriores.

XXIV Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas

a) Sustenidos

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior Lá menor	—	—
Sol maior Mi menor	1 #	Fá#
Ré maior Si menor	2 #	Fá# Dó#
Lá maior Fá# menor	3 #	Fá# Dó# Sol#
Mi maior Dó# menor	4 #	Fá# Dó# Sol# Ré#
Si maior Sol# menor	5 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá#
Fá# maior Ré# menor	6 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi#
Dó# maior Lá# menor	7 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi# Si#

b) Bemóis

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior Lá menor	–	–
Fá maior Ré menor	1 b	SIb
Sib maior Sol menor	2 b	Sib Mib
Mib maior Dó menor	3 b	Sib Mib Láb
Láb maior Fá menor	4 b	Sib Mib Láb Réb
Reb maior Sib menor	5 b	Sib Mib Láb Réb Solb
Solb maior Mib menor	6 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób
Dób maior Láb menor	7 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób Fáb

XXV Armadura de clave

São os sinais de alteração correspondentes à escala colocados após a clave, como é visto no exemplo abaixo.

O Fá# na armadura da clave indica que a tonalidade é de Sol maior ou Mi menor, ambos relativos. As notas correspondentes aos sinais de alteração serão naturalmente alteradas no decorrer da escrita musical e para anular o seu efeito, se faz necessário o uso do bequadro (♮) que restitui o som ao seu estado normal.

A seguir será mostrada a armadura de clave de todas as escalas.

a) Armadura de sustenidos

b) Armadura de bemóis

XXVI Classificação dos intervalos

Como já foi visto, intervalo é a distância (diferença de altura) entre dois sons. Podem ser maiores, menores, justos, aumentados e diminutos.

A classificação dos intervalos é feita entre a tônica (primeira nota, da escala, ou grau I) e os demais graus da escala.

a) Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica.

b) Intervalos menores, diminutos e aumentados.
Para se obter os intervalos menores abaixa-se de um semitom os intervalos maiores. Para os diminutos, abaixa-se um semitom dos justos ou menores. Elevando-se os justos e os maiores em um semitom, obtêm-se os intervalos aumentados.

Dó-Ré	2M	2ª maior
Dó-Réb	2m	2ª menor
Dó-Ré#	2 aum	2ª aumentada

Dó-Sol	5J	5ª justa
Dó-Solb	5 dim	5ª diminuta
Dó-Sol#	5 aum	5ª aumentada

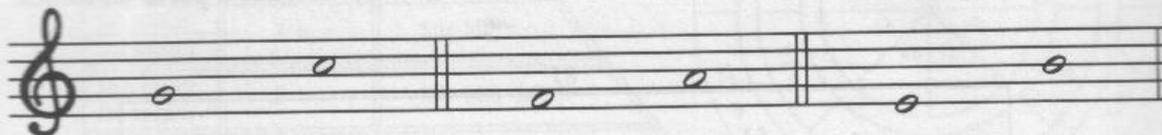
Dó-Sib	7m	7ª menor
Dó-Sibb	7 dim	7ª diminuta

- Ao se abaixar a sétima menor em meio tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior.

c) **Intervalos: ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido**

1) **Ascendente**

Quando o primeiro som é mais grave que o seguinte.

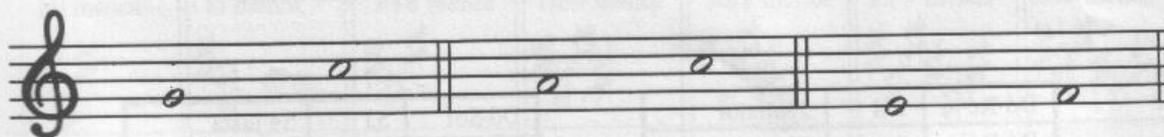
Ex.

2) **Descendente**

Quando o primeiro som é mais agudo que o seguinte.

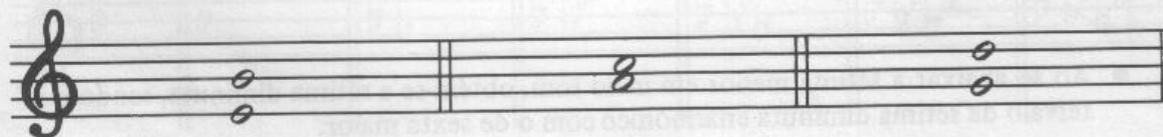
Ex.

3) **Melódico**

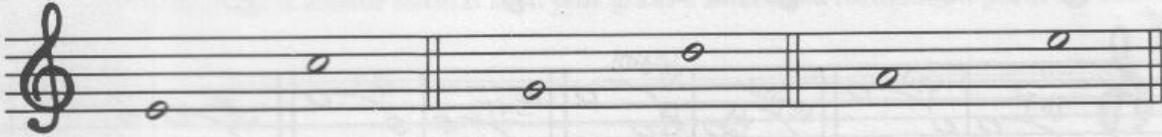
Quando os sons são ouvidos consecutivamente.

Ex.

4) **Harmônico**

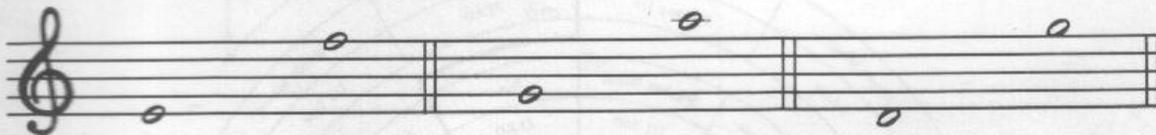
Quando os sons são ouvidos simultaneamente.

Ex.

5) **Simples**

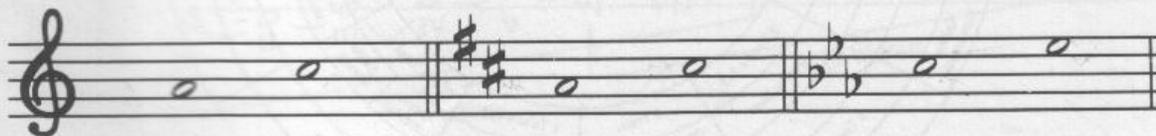
É o que não ultrapassa a oitava.

Ex.

6) **Composto**

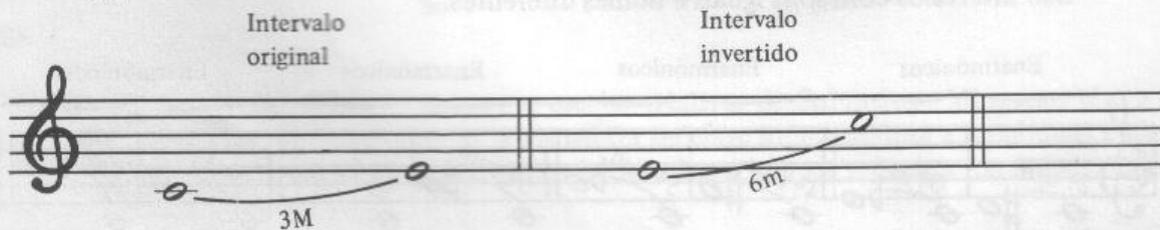
É o que ultrapassa a oitava.

Ex.

d) **Intervalo natural**

É o intervalo entre notas que pertencem a tonalidade.

Ex.

e) **Intervalo invertido**

É quando se troca a posição das notas.

Ex.

Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos.

2ª m — 7ª M | 2ª M — 7ª m | 3ª m — 6ª M | 3ª M — 6ª m

4ª J — 5ª J | 4ª aum. — 5ª dim | 5ª J — 4ª J | 6ª M — 3ª m

7ª M — 2ª m | 8ª J — Prima

Intervalos

Intervalos ascendentes (acima)

Intervalos descendentes (abaixo)

Intervalo ascendente	Distância	Intervalo descendente
Prima	ZERO	Prima
Segunda Menor	1/2 Tom	Sétima Maior
Segunda Maior	1 Tom	Sétima Menor
Terça Menor	1 Tom e 1/2	Sétima Diminuta / Sexta Maior
Terça Maior	2 Tons	Sexta Menor / Quinta Aumentada
Quarta Justa	2 Tons e 1/2	Quinta Justa
Quarta Aumentada / Quinta Diminuta	3 Tons	Quinta Diminuta / Quarta Aumentada
Quinta Justa	3 Tons e 1/2	Quarta Justa
Quinta Aumentada / Sexta Menor	4 Tons	Terça Maior
Sexta Maior / Sétima Diminuta	4 Tons e 1/2	Terça Menor
Sétima Menor	5 Tons	Segunda Maior
Sétima Maior	5 Tons e 1/2	Segunda Menor

f) Intervalos enarmônicos

São intervalos com sons iguais e nomes diferentes.

Enarmônicos: 2ª aum — 3ª m | Enarmônicos: 4ª aum — 5ª dim | Enarmônicos: 5ª aum — 6ª m | Enarmônicos: 6ª M — 7ª dim

XXVII Formação da escala menor natural

Nesta escala os graus III, VI e VII são abaixados (bIII, bVI e bVII) em relação à escala maior. Os intervalos de semitons ficam entre os graus II–III e V–VI. Os intervalos de tom ficam entre os demais graus.

a) **Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica**

b) **Escalas relativas.**

As escalas maior e menor natural são formadas pelas mesmas notas, mas com tônicas diferentes, daí serem relativas uma da outra.

Como se vê no exemplo acima, as escalas relativas de Sol maior e Mi menor têm o mesmo acidente (Fá#). Sendo assim, a armadura de clave indica sempre a tonalidade maior ou menor relativa e vice-versa. O contexto harmônico é que vai indicar a tonalidade maior ou menor de uma música.

PARTE 2

CIFRAGEM, NOÇÕES DE ESTRUTURA, ANÁLISE FUNCIONAL DOS ACORDES E HARMONIA MODAL

I Acorde e acorde arpejado

a) Acorde

É o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente.

b) Acorde arpejado

É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente. No violão usa-se dizer, também, acorde dedilhado.

II Cifra

Cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra, é composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento.

Em cifra os nomes Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol são substituídos pelas sete primeiras letras do alfabeto.

A – LÁ
B – SI
C – DÓ
D – RÉ
E – MI
F – FÁ
G – SOL

Os números e sinais usados na cifra representam os intervalos da escala, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes.

Tomemos o exemplo do acorde C7(#9).

C quer dizer Dó. O número 7, o intervalo de sétima menor a partir da fundamental Dó. E o # ao lado do 9, a nona aumentada.

a) **Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes, tomando como exemplo a nota fundamental Dó**

NOTAS	ENARMONIA	INTERVALOS	SÍMBOLO	NOME
Dó		1		Fundamental
Réb		2m	b9	Nona menor
Ré		2M	9	Nona (maior)
Ré#	Enarmônicos	2 aum.	#9	Nona aumentada
Mib		3m	m	Terça menor
Mi		3M		Terça maior
Fá		4J	4	Quarta (justa)
			11	Décima primeira (justa)
Fá#	Enarmônicos	4 aum.	#11	Décima primeira aumentada
Solb		5 dim.	b5	Quinta diminuta
Sol		5J		Quinta (justa)
Sol#	Enarmônicos	5 aum.	#5	Quinta aumentada
Láb		6m	b6	Sexta menor
			b13	Décima terceira menor
Lá	Enarmônicos	6M	6	Sexta (maior)
			13	Décima terceira (maior)
Sibb		7 dim.	o ou dim.	Sétima diminuta
Sib		7m	7	Sétima (menor)
Si		7M	7M	Sétima maior

- Na coluna (nome) os termos entre parênteses são subentendidos quando se diz o nome de um determinado acorde.

  Ex. 1 – $\mathbf{C^6_9}$ Dó com sexta e nona   Ex. 2 – **Dm7(9)** Ré menor com sétima e nona

- Enarmonia, como já foi dito, são nomes diferentes para um mesmo som.

- Em cifra usa-se nona ao invés de segunda, já que a nona aparece quase sempre uma oitava acima da segunda na formação do acorde.

- Para maiores esclarecimentos leia, também, as lições sobre formação dos acordes e acordes invertidos (págs. 79 à 83).

b) **O que a cifra estabelece**

1) **Tipo dos acordes (maior, menor, 7ª da dominante, 7ªdiminuta, etc.)**

Ex.

- Os números do lado direito das notas correspondem aos intervalos a partir da nota fundamental do acorde.
- Como pode ser visto no exemplo acima o acorde maior é representado apenas pela letra C e o menor por um **m** minúsculo ao lado da letra C, de onde se conclui que a letra **C**, sozinha, indica 1 (fundamental), 3M e 5J da escala e **Cm** indica 1 (fundamental), 3m e 5J. Da mesma forma os acordes de 7ª da dominante **C7** e 7ª diminuta **C°**, subentendem os intervalos mostrados no pentagrama acima.

2) **Eventuais alterações (5ª aumentada ou diminuta, 9ª menor ou aumentada, etc.)**

Ex.

- Para separar o som básico do acorde (tríade, tétrade) das notas acrescentadas, é recomendado o uso do parênteses na cifra, também usados para uma melhor programação visual, como em C(#5), Cm7(b5) etc.

3) **A inversão do acorde (3ª, 5ª ou 7ª no baixo, etc.)**

Ex.

- Baixo é a nota mais grave do acorde.

c) **O que a cifra não estabelece (livre escolha do executante)**

1) **A posição do acorde**

Ex.

- Veja que as notas do acorde na pauta são as mesmas, mas em posições diferentes.

2) **A ordem vertical ou horizontal (se o acorde é tocado simultaneamente ou sucessivamente)**

Ex.

- Quando um acorde é tocado sucessivamente dizemos que se trata de um acorde arpejado (dedilhado).

3) **Dobramentos e supressões de notas no acorde**

Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. O dobramento da terça deve ser evitado (enfraquece o acorde) e a fundamental só pode ser suprimida se um outro instrumento tocar o baixo.

Ex.

III Formação do acorde

O acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de **tríade**, por quatro sons de **tétrade** e por mais de quatro sons, de **tétrade com nota acrescentada.**

a) **Tríade**

A tríade é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

1) **Formação da tríade maior**

A tríade maior é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta justa (5J) e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor.

- Nos exemplos são mostradas as tríades e tétrades associadas às escalas dos acordes. Para melhor compreensão deste capítulo leia, também, a Parte 5.

Ex.

C

- A primeira nota do acorde é chamada fundamental (1).
- O acorde maior e menor com a nona adicionada [**Ex. C (add9)**] é uma tríade com uma nota acrescentada.

Ex.

C(add9)

2) **Formação da tríade menor**
A tríade menor é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta justa (5J) que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior.

Ex.

3) **Formação da tríade diminuta**
A tríade diminuta é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta diminuta (5 dim) e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores.

Ex.

3m
3m
3m
5 dim
1
Sol b
Mi b
Dó

4) **Formação da tríade aumentada**
A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada (5 aum) e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores.

Ex.

b) **Tétrade**

A tétrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças superpostas.

Ex.

Ex.

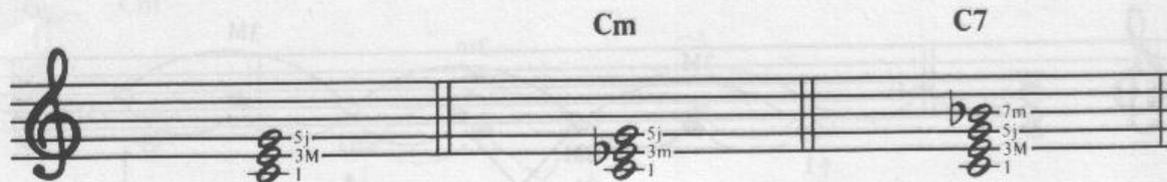
c) **Tétrade com nota acrescentada**

Ex.

- Usa-se o parênteses na cifra para se separar o som básico da tríade, ou mesmo para uma melhor programação visual, tais como **C(#5)**, **Cm(7M)**, etc.

IV Acorde no seu estado fundamental

Quando a fundamental (1) está no baixo (nota mais grave do acorde) diz-se que o acorde está no seu estado fundamental.

Ex.

V Acorde invertido

É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão; quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão; e quando vai a sétima, uma terceira inversão.

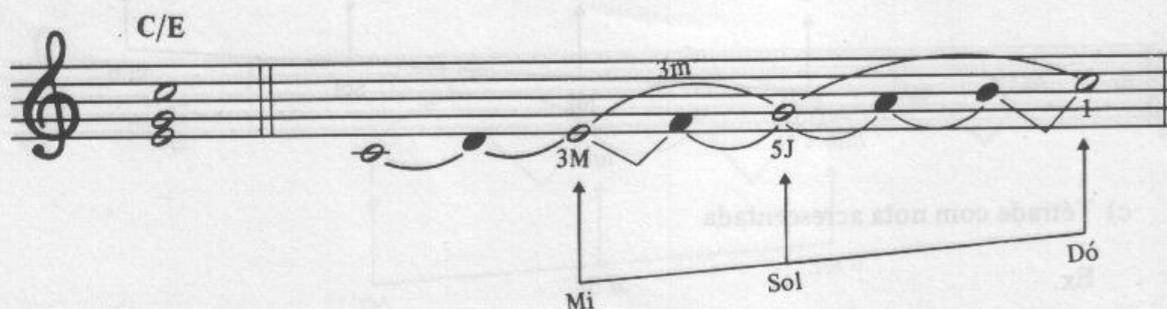
a) **Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)**

Ex. 1

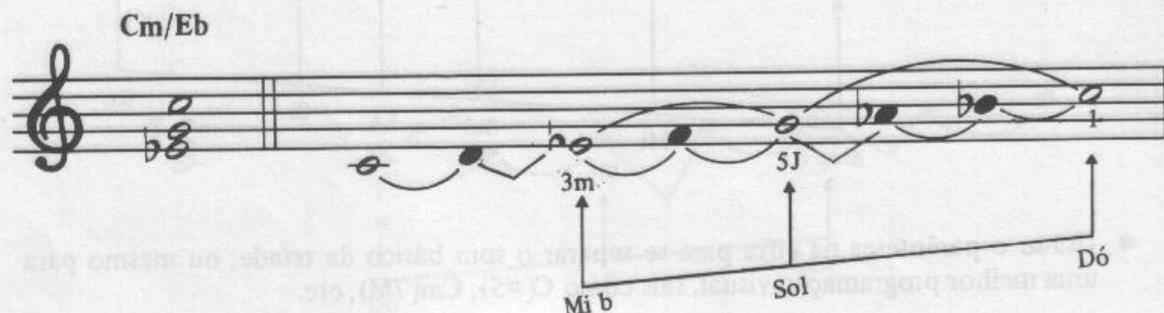
C/E

3m

3M 5J 1

Mi Sol Dó

- No acorde invertido o numerador indica a fundamental e o denominador a nota do baixo.

Ex. 2

Cm/Eb

b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)

Ex. 1

Ex. 2

c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

Ex. 1

VI Tonalidade, tom e categoria dos acordes

A) Tonalidade e Tom

a) **Tonalidade**

É um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Ao ouvir uma escala observe que os sentidos das notas repousa em certos graus, devido às atrações que uns exercem sobre os outros. O repouso absoluto é feito no I grau (função tônica), centro de todos os movimentos.

b) **Tom**

É a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo: se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor).

- Como se vê, filosoficamente existe diferença entre tonalidade e tom. Na prática, porém, eles se confundem, tendo o mesmo significado. Exemplo: tonalidade de Ré maior ou tom de Ré maior.

B) Categoria dos Acordes

a) **Categoria maior**

Os acordes da categoria maior se caracterizam pela fundamental, terça maior, quinta justa e nunca possuem a sétima menor.

Ex. **C** — 1, 5J, 3M, 1 **C7M** — 7M, 5J, 3M, 1

b) **Categoria menor**

Os acordes da categoria menor se caracterizam pela fundamental, terça menor e a quinta justa.

Ex. **Cm** — 1, 5J, 3m, 1 **Cm7** — 7m, 5J, 3m, 1

c) **Categoria de acorde de sétima da dominante**

Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo trítono formado entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante. O trítono é o intervalo entre duas notas separadas por três tons (ver pág. 87 à 90).

Ex. **V7** **G7** — 7m, 5J, 3M, 1 (trítono)

A denominação dada a esta categoria como sendo de sétima da dominante deve-se ao fato de ser este acorde construído diatonicamente sobre o V grau da escala maior, grau da função dominante (ver função dos acordes, pág. 91).

Ex.

Ainda na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos o *SubV7* que é o acorde *substituto do V7* com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O *SubV7* é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver.

Ex.

- A seta tracejada na resolução *SubV7 I* indica o movimento do baixo descendente te por semitom.

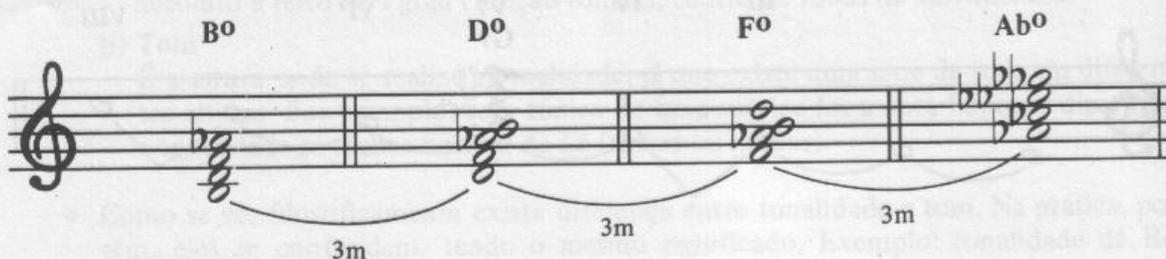
d) **Categoria de acorde de sétima diminuta**
Caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítonos (ver pág. 89)

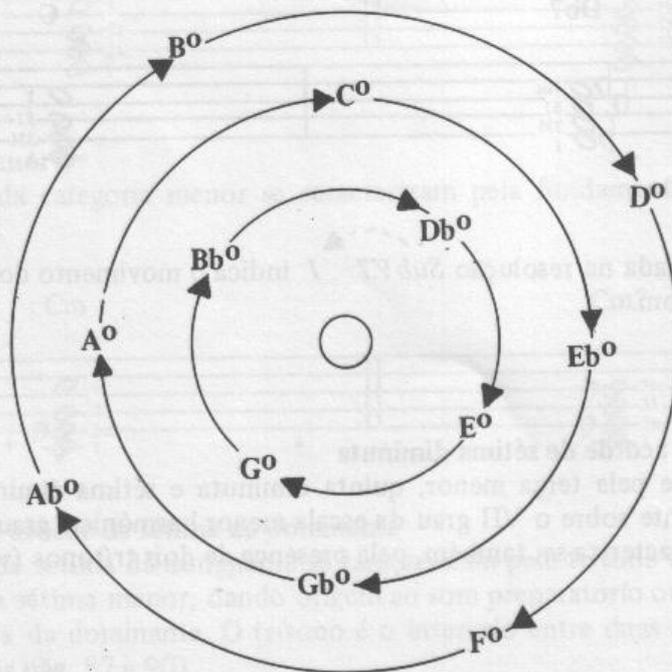
Ex.

Pelo fato das notas do acorde de sétima diminuta estarem separadas por intervalos de terça menor (dividindo a oitava em quatro partes iguais) um mesmo acorde de sétima diminuta pode ser desdobrado em quatro, isto é, cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde de sétima diminuta, mantendo o som e sendo portanto acordes equivalentes.

Ex.

B^{O} D^{O} F^{O} Ab^{O}

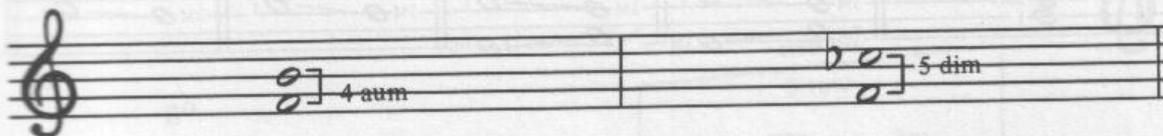
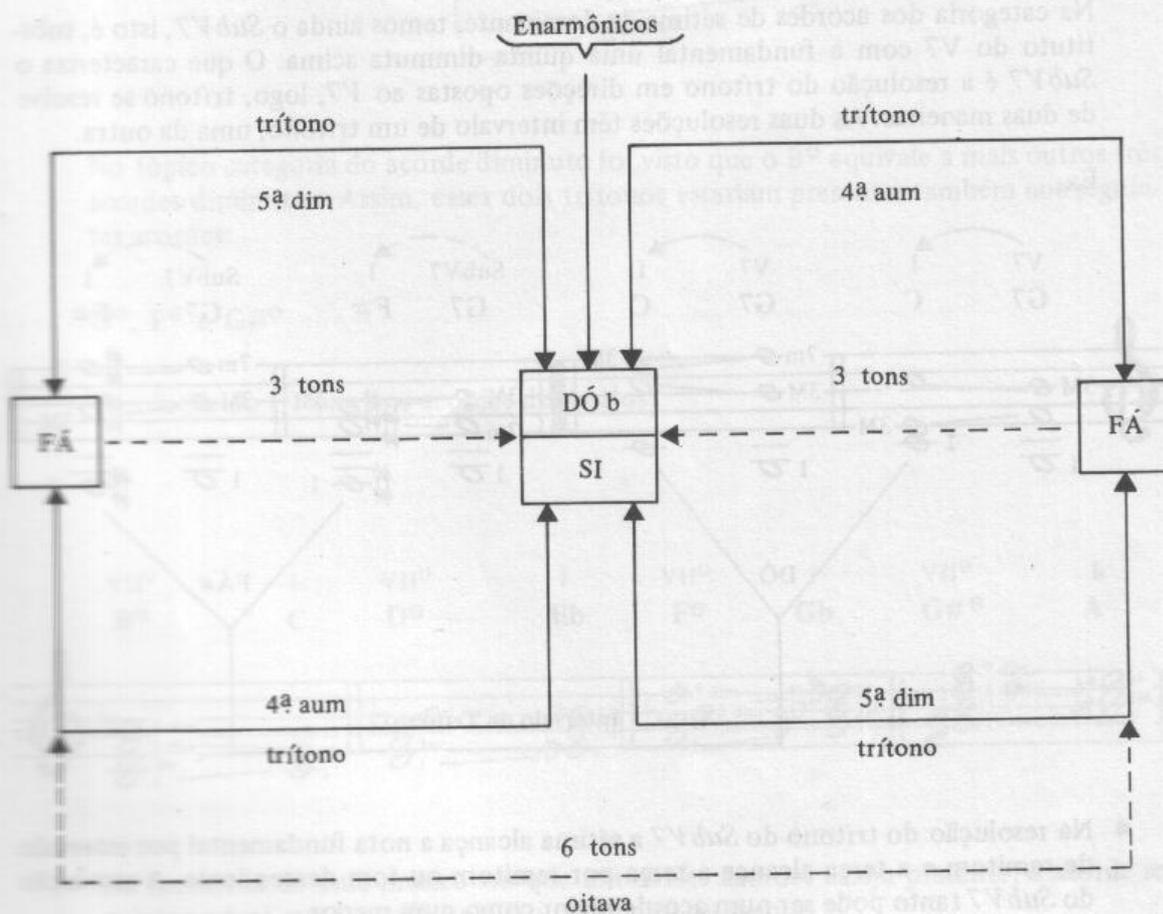
3m 3m 3m

- As fundamentais dos acordes estão separadas por intervalos de terça menor.
- São três os acordes de sétima diminuta (B^{O}, C^{O} e Db^{O}). Os demais são inversões ou desdobramentos desses três.

Círculo dos acordes de 7ª diminuta

- O círculo "O" na cifra do acorde de sétima diminuta simboliza o círculo fechado resultante da superposição das três terças menores que formam o acorde diminuto, razão pela qual cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde diminuto, como pode ser visto no exemplo acima.

VII Trítono e suas resoluções

a) **Trítono**
É o intervalo entre duas notas separadas por intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (três tons).

Este intervalo resulta numa dissonância que caracteriza o som preparatório nos acordes de sétima.

Ex.

- Uma oitava tem seis tons, logo, o trítono é a divisão da oitava em duas partes iguais.

b) **Resolução do trítono na preparação V7 → I**
As notas do IV e VII graus da escala maior são as que formam o trítono no acorde de V7, são chamadas de notas atrativas por serem atraídas por duas notas do acorde de resolução (I e III graus da escala maior). A resolução se processa da seguinte maneira: o trítono no acorde V7 ocorre entre a terça e a sétima do acorde. A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução por semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente.
Ex.

- A seta na resolução V7 → I representa o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

c) **Resolução do trítono na preparação SubV7 → I**
Na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos ainda o *SubV7*, isto é, substituto do V7 com a fundamental uma quinta diminuta acima. O que caracteriza o *SubV7* é a resolução do trítono em direções opostas ao *V7*, logo, trítono se resolve de duas maneiras. As duas resoluções têm intervalo de um trítono, uma da outra.

Ex.

V7 I G7 C — V7 I G7 C — SubV7 I G7 F# — SubV7 I G7 F#

DÓ — FÁ#

Intervalo de Trítono

- Na resolução do trítono do *SubV7* a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do *SubV7* tanto pode ser num acorde maior como num menor.

- Vimos no exemplo acima que o baixo do acorde de sétima tanto pode resolver quarta justa acima ou 1/2 tom abaixo. Neste caso é o V grau da tonalidade onde resolve. Sendo um semitom abaixo, teremos então bII (segundo grau abaixado) da tonalidade onde resolve. É denominada SubV7. Sua sinalização analítica é a seta tracejada indicando o movimento do baixo por semitom, logo, o acorde dominante pode ser de dois tipos diferentes e analisado de duas maneiras diferentes.

d) **Resolução do trítono no acorde de sétima diminuta**

O acorde de sétima diminuta é caracterizado pela presença de dois trítonos e cada trítono quer dizer um som preparatório.

Ex.

No tópico categoria do acorde diminuto foi visto que o Bº equivale a mais outros três acordes diminutos. Assim, esses dois trítonos estariam presentes também nos seguintes acordes:

Dº, Fº e G#º

Resolução do trítono nos acordes diminutos.

Ex.

VIIº Bº — I C — VIIº Dº — I Eb — VIIº Fº — I Gb, — VIIº G#º — I A

7 dim, 5 dim, 3m, 1 — 5J, 3M, 1

- Na harmonia de uma música em que um desses acordes esteja presente, o acorde seguinte poderá ser: C ou Eb ou Gb ou A, maior ou menor.

• O trítono do acorde *G7(V7)* é o mesmo do *B°(VII°)*, logo, se acrescentamos uma nota terça maior abaixo da fundamental do *B°* e mantendo a mesma estrutura, obtêm-se um G7*(b9)*. Sendo assim o *B°(VII°)* e *G7(b9)* [V7(b9)] se equivalem.

Ex.

B° G7(b9)

trítono

3M 3m 3m 3m

trítono

1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor.

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	B°	D°	F°	Ab°
	G7(b9)	Bb7(b9)	Db7(b9)	E7(b9)

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	C°	Eb°	Gb°	A°
	Ab7(b9)	B7(b9)	D7(b9)	F7(b9)

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	Db°	E°	G°	Bb°
	A7(b9)	C7(b9)	Eb7(b9)	Gb7(b9)

• **Os acordes de sétima com nona menor são resolvidos por movimento do baixo quarta justa acima ou quinta justa abaixo.**

Ex. 1

| V7 G7(b9) | Im Cm ||

2) **Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta**
São notas um tom acima ou meio tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13).

Ex.

Escala do acorde B^O

- As notas naturais do acorde, mais as tensões, formam a escala diminuta (tom e semitom).
- Geralmente usa-se no acorde diminuta uma nota de tensão de cada vez, ou no máximo duas.

Ex. C^O(b13), C^O(7M), C^O(9), C^O(11), $C^O(^{7M}_{b13})$.

- Os baixos acrescentados ao acorde diminuto para formar os acordes de 7(b9), são as mesmas notas que formam as tensões disponíveis neste acorde diminuto.

VIII Função tonal ou harmônica dos acordes

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instável, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável).

a) **Função tônica**
É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso.

b) **Função dominante**
É uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica. O acorde principal da função dominante é o V grau podendo ser substituído pelo VII.

c) **Função subdominante**
É uma função de sentido meio suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II.

IX Qualidade funcional dos acordes

Cada um dos acordes correspondentes aos graus têm a sua qualidade funcional, isto é, prepara e resolve com maior ou menor força. Podendo ser qualificados de forte, meio-forte e fraco. Os acordes de função principal, isto é, formados sobre os graus: I, IV e V, são os fortes; os de II e VII graus (substitutos do IV e V, respectivamente), são meio-fortes; e os de III e VI graus (substitutos do I grau), são os fracos.

No quadro abaixo mostra-se os graus de função principal e os substitutos, que se aplicam às tonalidades maiores e menores.

QUALIDADE FUNCIONAL DOS ACORDES			
GRAUS DE FUNÇÃO PRINCIPAL		GRAUS SUBSTITUTOS	
Função	**Função Forte**	**Função Meio-Forte**	**Função Fraca**
Tônica	I		VI III
Dominante	V	VII	
Subdominante	IV	II	

X Tríades e tétrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

a) Tríades diatônicas

São tríades formadas apenas com as notas de uma escala ou tonalidade.

b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior.

- As tríades formadas sobre os graus I, IV e V são maiores; sobre os graus II, III e VI são menores e sobre o VII, diminuto.
- A tríade diminuta não tem uso prático e geralmente a cifra B^{o} inclui a sétima diminuta.
- Os números romanos sobre as cifras são denominados de cifra analítica, usado em análise harmônica funcional.

- A tríade maior é formada pela fundamental, terça maior e quinta justa, resultando também na superposição de uma terça maior embaixo e uma terça menor em cima [3m / 3M]; a tríade menor pela fundamental terça menor e quinta justa resultando na superposição de uma terça menor embaixo e uma terça maior em cima [3M / 3m]; e a tríade diminuta pela fundamental, terça menor e quinta diminuta, resultando em superposição de duas terças menores superpostas [3m / 3m].
- Como exercício, construa tríades diatônicas sobre as escalas maiores de todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas (Dó-Sol-Ré-Lá-Mi-Si-Solb-Réb-Láb-Mib-Sib-Fá), use também a armadura da clave, os acidentes locais, cifra prática e analítica.

c) **Tétrades diatônicas**
São acordes de quatro sons separados por intervalos de terças.

d) **Tétrades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das notas da escala de Dó maior.**

- As tétrades formadas sobre os graus I e IV são maiores com sétima maior; sobre os graus II, III e VI são menores com sétima; sobre o V, com a sétima e sobre VII, menor com sétima e a quinta diminuta.
- Como exercício construa tétrades diatônicas a partir das notas da escala maior em todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas, usando também a armadura da clave, acidentes locais e a cifra analítica e prática sobre as tétrades.

XI Acordes não diatônicos

São aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra.

Exemplo: Na tonalidade de Dó maior os acordes abaixo não seriam diatônicos. Vejamos:

- Nos acordes acima de Cm e Fm podem se ver duas notas não diatônicas (Mib e Láb) à tonalidade de Dó maior.

XII Acordes diatônicos na tonalidade menor

Na tonalidade menor usam-se três escalas básicas para formar os acordes diatônicos. Essas escalas são: menor harmônica, natural e melódica.

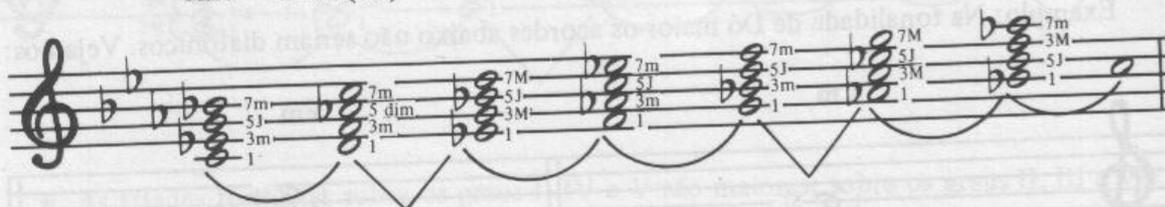
a) **Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica**

- Para melhor visualização foram usados também acidentes locais.

- Na escala menor harmônica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Entre os graus VI - VII intervalo de tom e meio. Os demais graus, estão separados por intervalos de tom.

b) **Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural**

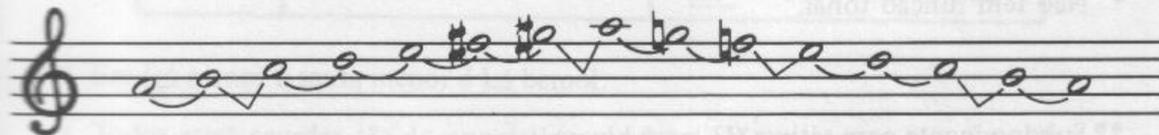
Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	Vm7	bVI7M	bVII7
Cm7	**Dm7(b5)**	**Eb7M**	**Fm7**	**Gm7**	**Ab7M**	**Bb7**

(Pauta: 7m 5J 3m 1 — 7m 5 dim 3m 1 — 7M 5J 3M 1 — 7m 5J 3m 1 — 7m 5J 3m 1 — 7M 5J 3M 1 — 7m 3M 5J 1)

- Na escala menor natural os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Os demais graus ficam separados por intervalos de tons.

c) Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real

A diferença é que a escala melódica clássica sobe com VI e VII graus elevados e desce no seu estado natural e a melódica real sobe e desce da mesma forma. Para efeito de ilustração vamos formar as duas escalas em Lá menor.

Escala melódica real

Escala melódica clássica

- Sempre que a escala menor melódica for mencionada neste livro fica subentendido que se tratará, sempre, da melódica real.

d) Tétrades diatônicas à escala melódica

- Na escala melódica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e VII - VIII. Os demais graus ficam separados por intervalos de tom.
- Como exercício construa tétrades diatônicas sobre os graus das três escalas, em todas as tonalidades usando também a armadura de clave, acidentes locais e cifra prática e analítica.

XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores

ESCALAS	FUNÇÃO HARMÔNICA						
	Tônica	Subdom.	Tônica	Subdom.	Domin.	Tônica	Domin.
GRAUS DA ESCALA — Maior	I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIm7	VIIm7(b5)
Menor harmônica	Im(7M)	IIm7(b5)	bIII7M (#5)	IVm7	V7	bVI7M	VII°
Menor natural	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	*Vm7	bVI7M	bVII7
Menor melódica	Im(7M)	IIm7	bIII7M(#5)	**IV7	V7	VIm7(b5)	VIIm7(b5)

* Não tem função tonal.

** Subdominante com sétima (IV grau blues).

XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados

Exemplo tomando como base a tonalidade de Dó menor:

ABREVIATURA DAS ESCALAS	N.	H.N.	N.	H.N.	H.M.	H.N.	H.N.
ACORDE MAIS USADOS	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	V7	bVI7M	VII° bVII7
EX. NO TOM DE DÓ MENOR	Cm7	Dm7(b5)	Eb7M	Fm7	G7	Ab7M	B° Bb7

N. (natural) M. (melodica) H. (harmonica)

- Como exercício transponha este quadro para as demais tonalidades.

XV Acordes subdominante menor

Os acordes de subdominante menor são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala).

ACORDES DE SUBDOMINANTE MENOR		
GRAUS	CIFRA EX. NA TONALIDADE DÓ	NOTAS DO ACORDE
IVm	Fm	FÁ LÁ b DÓ
IVm6	Fm6	FÁ LÁ b DÓ RÉ
IVm(7M)	Fm(7M)	FÁ LÁ b DÓ RÉ MI
IVm7	Fm7	FÁ LÁ b DÓ MI b
bII7M	Db7M	RÉ b FÁ LÁ b DÓ
IIm7(b5)	Dm7(b5)	RÉ FÁ LÁ b DÓ
bVII7	Bb7	SI b RÉ FÁ LÁ b
bVI6	Ab6	LÁ b DÓ MI b FÁ
bVI7M	Ab7M	LÁ b DÓ MI b SOL

- Em Dó menor a sexta menor é Lá bemol.
- Todos esses acordes são de empréstimo modal *AEM* quando usados na tonalidade paralela (homônima) de Dó maior.

XVI Acorde de empréstimo modal

A palavra modal vem de modo. Modo é a maneira de como os tons e semitons são distribuídos entre os graus da escala.

Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados acordes de empréstimo modal *AEM*.

É raro encontrar, na progressão harmônica de uma música, mais de dois acordes seguidos deste tipo. Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de *AEM*, na maioria das vezes, se tem modulação para o tonalidade paralela.

Os acordes de empréstimo modal AEM podem ser derivados também de qualquer outro modo (dórico, lídio, mixolídio, etc.).

Tonalidade homônima ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior é Dó menor e vice-versa.

Exemplo de acordes de empréstimo modal *AEM*.

	AEM			AEM		AEM	AEM
I7M	bVII7M	I7M	IV7M	IVm7	I7M	bIII7M	bII7M
‖: C7M	Bb7M	C7M	F7M	Fm7	C7M	Eb7M	Db7M :‖

- Os acordes Bb7M(bVII7M) e Db7M(bII7M) não fazem parte dos acordes diatônicos em nenhuma das tonalidades, logo, será de empréstimo modal em ambas as tonalidades. Esses dois acordes são derivados do VIIm7(b5) e IIm7(b5), respectivamente, com a fundamental abaixada em meio tom. Pode-se dizer, também, que esses acordes são emprestados do modo dórico e frígio, respectivamente (ver págs. 122 e 124).

XVII Preparação do I grau

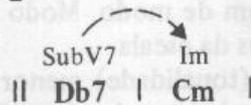
São três os tipos de preparação para o I grau, todas por função dominante.

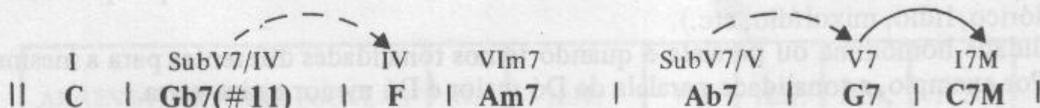
- Para entender as setas e os colchetes apresentados neste capítulo leia, também, sinalização analítica nas págs. 100 e 101.

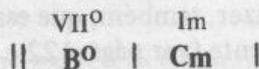
a) **Preparação V7 → I (dominante primário)**
Nesta preparação o movimento do baixo do *V7* sobe quarta justa ou desce quinta justa para resolver no I. É o mais usado e sua resolução é feita tanto no acorde maior como no menor.

Ex.
V7 → I   V7 → Im
G7 C   G7 Cm

- Os dominantes dos demais graus diatônicos, recebem a denominação de *dominantes secundários.* Ex. V7/II, V7/VI etc.

b) **Preparação SubV7 → I (SubV7 primário)**
SubV7 quer dizer *substituto da sétima da dominante* e é encontrado sobre o *II grau abaixado,* isto é, um semitom acima do acorde de resolução. O *SubV7* resolve tanto no acorde maior quanto no menor.

- O *SubV7* dos demais acordes diatônicos são denominados de *SubV7* secundários.

Ex.
I   SubV7/IV   IV   VIm7   SubV7/V   V7   I7M
|| **C** | **Gb7(#11)** | **F** | **Am7** | **Ab7** | **G7** | **C7M** |

c) **Preparação VII I**
A preparação VII° é mais freqüente quando o acorde de resolução é menor. Observe que a sétima diminuta de B° é a nota Láb, diatônica à tonalidade de Dó menor, daí ser mais comum o uso do VII° preparando o Im.

Ex.
VII°   Im
|| **B°** | **Cm** |

d) Preparação VIIm7 (b5) I

A preparação VIIm7(b5) I é de pouco uso na harmonização de música popular. Normalmente, este acorde funciona como II cadencial secundário do VIm.

Ex.
I VIIm7(b5) V7/VI VIm
|| C | Bm7(b5) E7 | Am |

XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar)

a) Dominante secundário
São os dominantes dos demais graus diatônicos, caracterizados, também, pelo movimento do baixo do V/II, V/III, V/IV, etc; quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.
I7M V7/III IIIm V7/II IIm7 V7/V V7 I7M
|| C7M | B7 | Em | A7 | Dm7 | D7 | G7 | C7M ||

b) Dominante auxiliar
São os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.
I7M V7/bIII AEM bIII7M V7/bVI AEM bVI7M IIm V7 I7M
|| C7M | Bb7 | Eb7M | Eb7 | Ab7M | Dm | G7 | C7M ||

c) SubV7 secundários
São os *SubV7* dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por movimento do baixo que desce meio tom para alcançar o acorde desejado.

Ex.

• Os SubV7 dos acordes de empréstimo modal são ouvidos como V7 (dominante secundário) de um grau diatônico.

Ex.
(V7/III) AEM bVII (V7/II) AEM bVI (V7/VI) AEM bIII (V7/V7) AEM bII (V7/VII) IVm
|| B7 | Bb | A7 | Ab | E7 | Eb | D7 | Db | F#7 | Fm ||

XIX II cadencial primário, secundário e auxiliar

A cadência harmônica *autêntica* é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica IV V7 I ou IIm V7 I. Nesta última o IIm é parte da cadência, daí o nome II cadencial. IIm V7 I é de uso constante em música popular.

Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um II cadencial. O II cadencial do I grau (IIm V7 I) é chamado de primário. O II cadencial dos demais graus diatônicos, de secundários, e, o dos acordes de empréstimo modal de auxiliar.

Ex.

*IIm7 V7 I ** V7/III IIIm V7/II IIm V7 I

|| Dm7 G7 | C | F#m7 B7 | Em A7 | Dm G7 | C |

AEM AEM

*** V7/bVII bVII7M *** V7/bVI bVI7M IIm7 V7 I

| Cm F7 | Bb7M | Bbm7 Eb7 | Ab7M | Dm7 G7 | C ||

* – II cadencial primário

** – II cadencial secundário

*** – II cadencial auxiliar

XX Sinalização analítica

É usada para mostrar o vínculo entre alguns acordes, caracterizando clichês de bastante uso nas harmonias das músicas de um modo geral.

a) Resolução *V7 I* (sétima da dominante para a tônica) usa-se a seta contínua.

Ex. 1

V7 I

|| G7 | C |

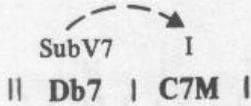
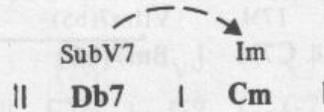
Ex. 2

V7 Im

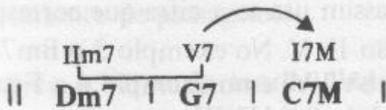
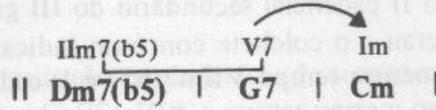
|| G7 | Cm |

- A seta contínua indica resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, mas, pode ser usada, também, em casos específicos como V7/3ª I G7/B C ou para indicar resolução de um dominante disfarçado.

Ex.:

b) Resolução *SubV7* → *I* (substituto do V7 para o I) usa-se a seta tracejada.

- A seta tracejada indica resolução por movimento do baixo descendo meio tom.

c) **II cadencial primário**

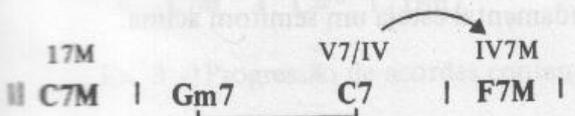
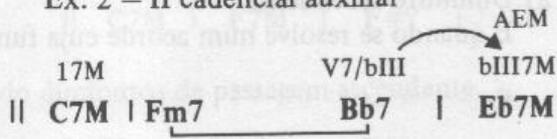
No II cadencial primário (IIm V7 I) usa-se o colchete contínuo ligando o IIm (função subdominante) ao V7 (função dominante) por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, para caracterizar o vínculo entre os graus IIm V7.

d) **II cadencial secundário e auxiliar**

É quando um dominante secundário vem precedido por seu II cadencial, isto é, um acorde menor com sétima ou menor com sétima e quinta diminuta, com os baixos separados por intervalos de quarta justa.

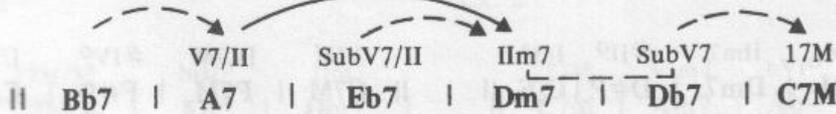
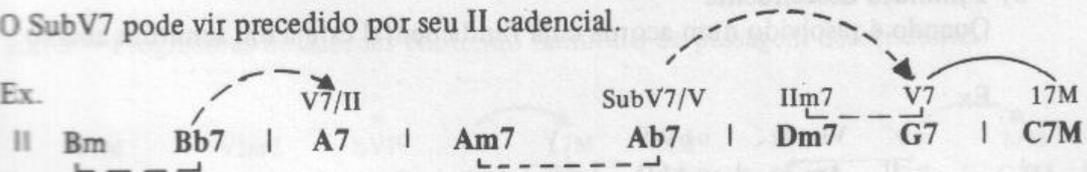
Ex. 1 – II cadencial secundário

I7M V7/IV IV7M
|| C7M | Gm7 C7 | F7M |

Ex. 2 – II cadencial auxiliar

I7M V7/bIII bIII7M AEM
|| C7M | Fm7 Bb7 | Eb7M

- É importante notar que o colchete foi colocado sob a cifra dos acordes. Sobre o acorde que corresponde ao II cadencial, é dispensável o uso do número romano, ficando apenas subentendido devido ao colchete contínuo.

e) **II cadencial do SubV7**

O SubV7 do I grau recebe a denominação de SubV7 primário, e dos demais graus diatônicos, de SubV7 secundário. A sinalização analítica é a mesma em ambos os casos.

O SubV7 pode vir precedido por seu II cadencial.

- Como pode ser visto no exemplo acima, não é usado o número romano sobre o II cadencial secundário, mas apenas o colchete tracejado que indica a relação IIm SubV7.

f) **Acorde com função dupla**
É quando numa progressão harmônica um determinado acorde ocupa duas funções.

Ex. 1 — I7M | VIIm7(b5) | V7/VI | VIm7
|| C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 |

Ex. 2 — I7M | #IVm7(b5) | V7/III | IIIm7
|| C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 |

Ex. 3 — I7M | VIIm7(b5) | SubV7/VI | VIm7
|| C7M | Bm7(b5) Bb7(#11) | Am7 |

Ex. 4 — I7M | #IVm7(b5) | SubV7/III | IIIm7
|| C7M | F#m7(b5) F7(#11) | Em7 |

- No primeiro exemplo o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIm7(b5) e o II cadencial secundário do VI grau. No segundo exemplo o F#m7(b5) é o #IVm7(b5) e é também o II cadencial secundário do III grau. Sendo assim usa-se a cifra que corresponde ao grau e o colchete contínuo indicando a relação II V. No exemplo 3 o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIm7(b5) e II cadencial do SubV7/VI e no exemplo 4 o F#m7(b5) é ao mesmo tempo o #IVm7(b5) e o II cadencial do SubV7/III.

XXI Classificação dos acordes diminutos

Os acordes diminutos podem ser ascendente, descendente, e auxiliar.

a) **Diminuto ascendente**
É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom acima.

Ex. — V7 | #V° | VIm7
|| G7 | G#° | Am7 |

- O acorde diminuto ascendente é de função dominante, pois G#° equivale a E7(b9). Os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver, também na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática.

Ex. 1 — I7M | IIm7 | #II° | I/3ª
|| C7M | Dm7 | D#° | C/E ||

Ex. 2 — I7M | IV7M | #IV° | I/5ª
|| C7M | F7M | F#° | C/G ||

b) **Diminuto descendente**
Quando é resolvido num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex. — VIm7 | bVI° | V
|| Am7 | Ab° | G |

- O diminuto descendente não é de função dominante.

c) **Diminuto auxiliar**
Quando resolve em acorde com o mesmo baixo.

Ex. 1

I7M I° I7M
|| **C7M** | **C°** | **C7M**

Ex. 2

I7M V° V7
|| **C7M** | **G°** | **G7**

- O diminuto auxiliar retarda a resolução e dá o mínimo de movimento harmônico, por manter o baixo.

XXII Diminuto de passagem

É quando o baixo do acorde diminuto está interligado por intervalo de semitom com o baixo do acorde anterior e posterior.

1) Exemplo de diminuto de passagem ascendente

Ex. 1

I7M #I° IIm7
|| **C7M** | **C#°** | **Dm7**

Ex. 2

I7M IV7M #IV° V7
|| **C7M** | **F7M** | **F#°** | **G7** |

Ex. 3 – Progressão de acordes contendo diminutos de passagem ascendente.

I7M #I° IIm7 #II° IIIm7 IV #IV° V #V° VIm7 VII°
⎛|: **C7M** **C#°** | **Dm7** | **D#°** | **Em7** | **F** | **F#°** | **G** | **G#°** | **Am7** **B°** :|⎞

2) **Diminuto de passagem descendente**
É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex. 1

I7M/3ª bIII° IIm7
|| **C7M/E** | **Eb°** | **Dm7** |

Ex. 2

I7M VIm7 bVI° V
|| **C7M** | **Am7** | **Ab°** | **G** |

Ex. 3 – Progressões de acordes contendo diminuto de passagem descendente

I7M VIm7 bVI°* V7 I7M bIII° IIm7 V7 I7M
|| **C7M** | **Am7** | **Ab°** | **G7** | **C7M** | **Eb°** | **Dm7** **G7** | **C7M** ||

*Diminuto de passagem.

3) **Progressão de acordes contendo diminuto auxiliar e de passagem ascendente e descendente**

```
      I7M        #I°        IIm7       #II°       IIIm7      IV7M       #IV°     I/5ª    #V°
||  C7M    |  C#°    |  Dm7    |  D#°    |  Em7    |  F7M    |  F#°    |C/G |  G#°   |

      VIm7        bIII°       IIm7    V7      V°     V7      I7M
|    Am7    |    Eb°    |   Dm7  |  G7  |  G°  |  G7  |  C7M  ||
```

XXIII Resolução deceptiva

É quando os acordes preparatórios V7 e SubV7 não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica.

```
Ex. 1                                          Ex. 2

       I          *(V7/III)       I          I7M        IIm7       IIIm7      (SubV7/II)**
||    C    |  F#m7          B7  |  C  ||  C7M    |  Dm7    |  Em7    |    Eb7(9)    |  Em7|
```

*A resolução de B7 seria Em, logo, C é surpresa.
**A resolução esperada do Eb7(9) seria Dm7, logo, Em7 é surpresa.

Exemplos de progressões harmônicas com resoluções deceptivas

```
1)
    IIm7      (V7)      IIIm7      V7/II        IIm7     V7      I
|  Dm        G7    |  Em7       A7(b13)   |  Dm7      G7   |  C  ||

2)
    IIm7      (V7)      IIIm7      SubV7/II     IIm7     V7      I
|  Dm7       G7    |  Em7         Eb7     |  Dm7      G7   |  C  ||

3)
    IIm7      (V7)                 V7/II        IIm7     V7      I
|  Dm7       G7    |  Em7(b5)    A7(b13)  |  Dm7      G7   |  C  ||

4)
    IIm7      (V7)                 V7/II        IIm7     V7      I
|  Dm7       G7    |  E7         A7(b9)   |  Dm7      G7   |  C  ||

5)
                       AEM         AEM         AEM
    IIm7      (V7)      bIII7M      bVI7M       bII7M                              V7/V
|  Dm7       G7    |  Eb7M       Ab7M     |  Db7M      Bm7    |  Am7        D7  |

    IIm7      (V7)      I
|  Dm7       G7    |  C  ||
```

- Para representar um dominante com resolução deceptiva, usa-se o grau entre parênteses.

XXIV Acorde V_4^7

O V_4^7 (sétima com quarta suspensa) pode substituir o II cadencial.

- As tensões (9), (13), $\binom{9}{13}$ são usadas no V_4^7 quando prepara uma tônica maior e (b9), $\binom{b9}{b13}$ quando prepara uma tônica menor, mas como fator surpresa qualquer tensão é válida, desde que não haja choque com a melodia harmonizada.

XXV Resolução passageira

A resolução de um acorde preparatório no decorrer da progressão harmônica de uma música é chamada de resolução passageira, com exceção do I grau (resolução final).

* Resolução passageira

XXVI Tonalidade secundária ou do momento (passageira)

Na resolução de um acorde diatônico, usa-se a cifra analítica correspondente a tonalidade principal, e dizemos também que este acorde diatônico é da tonalidade secundária ou do momento.

Ex. 1

I7M V7/IV IV7M*

‖ C7M | Gm7 C7 | F7M |

Ex. 2

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm*

‖ C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 |

Ex. 3

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7*

‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 |

*Tonalidade secundária ou do momento.

XXVII Resolução final

É a resolução no último acorde de uma progressão harmônica e na maioria das vezes o acorde de resolução final é o I grau da tonalidade.

Ex.

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 V7/II IIm7 V7 I7M*

‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

* Resolução final.

XXVIII Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos

a) **Dominantes estendidos**

É quando se tem uma série de dominantes separados por intervalos de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Um acorde de dominante pode ser resolvido por outro dominante. Logo, uma série de dominantes seguidos recebe a denominação de dominantes estendidos.

Os dominantes estendidos não levam o número romano pelo fato de seu som não estar diretamente vinculado com a tonalidade. Usa-se, então, apenas a seta sobre os acordes para indicar a resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. Os dominantes estendidos tem como escala de acorde o modo mixolídio (ver pág. 339).

Ex. 3

|| C7 | F7 | Bb7 | Eb7 | Db7 | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7 ||

- Na progressão acima, estão todos os dominantes estendidos encontrados no ciclo das quintas.

Ex. 4

17M　　　　　　　　　　V7/II　IIm7　V7　17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | Dm7 　G7 | C7M ||

b) **II V's estendidos**

Os dominantes podem vir precedidos do II cadencial. Logo, o II cadencial, com o respectivo V7 estendido, forma o II V estendido.

Ex.

- Sob os acordes de II V's estendidos, usa-se apenas o colchete para caracterizar o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. A seta dos V's estendidos continua sendo usada, mesmo com a presença do II grau entre eles.

c) **SubV's estendidos**

É quando se tem uma série de SubV's separados por intervalo de semitom.

Nos SubV's estendidos usa-se apenas a seta tracejada sobre os acordes para indicar movimento do baixo por um semitom descendente.

d) II SubV's estendidos

Nos II SubV's estendidos usa-se apenas o colchete tracejado sob os acordes para indicar o movimento do baixo um semitom descendente.

- No exemplo acima, pode-se ver o uso da seta tracejada sobre o V's estendidos, mesmo tendo entre eles o II cadencial.

XXIX Acorde interpolado

É o acorde encontrado entre acordes de determinados clichés harmônicos.

Ex. 1

I7M	IIm7	SubV7/V	V7	I7M
‖ C7M	| Dm7	Ab7	G7	| C7M ‖

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo II V7.

Ex. 2

I7M	V7/VI	SubV7/VI	VIm
‖ C7M	| E7	Bb7 |	Am7 |

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo V7 e VIm.

Ex. 3

I7M				V7/III	IIm7
‖ C7M	| C#m7	F#7	| F#m7	B7	| Em7 |

- F#m7 está interpolado pelo F#7 e B7.

XXX Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico

Quando coincide de um II cadencial ser diatônico,usa-se o número romano do grau do acorde diatônico e colchete abaixo dos graus indicando o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.

I7M	VIIm7(b5)	V7/VI	VIm7	V7/V	IIm7	V7	I7M
| C7M	| Bm7(b5)	E7(b9)	| Am7	D7	| Dm7	G7.	| C7M

XXXI Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica

Leva número romano	Não leva número romano
1) acorde diatônico	1) acorde de II cadencial secundário (se não for de função dupla)
2) acorde de empréstimo modal	
3) acorde de domin. e SubV7 secundário	
4) acorde de função dupla	2) V's, II V's, SubV's e II SubV's estendidos
5) acorde dim. de passagem auxiliar	

- Os números romanos devem ser usados apenas nos acordes percebidos pelo ouvido dentro da tonalidade, sendo assim, os V's e II V's estendidos não são percebidos pelo ouvido na tonalidade.

XXXII Cadência harmônica

A cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se de pelo menos dois acordes de diferentes funções. É através da cadência que se define uma tonalidade, já que dois acordes de diferentes funções encerram quase todas as notas de uma tonalidade. São cinco as cadências: *perfeita, imperfeita, plagal, meia-cadência* e *deceptiva.*

a) **Cadência perfeita**
É a mais forte. Resulta da combinação das funções dominante "D" (V grau) e tônica "T" (I grau). Pode vir precedida do IV ou II graus (função subdominante). Neste caso recebe a denominação de cadência autêntica.
A cadência perfeita e essencialmente final.

Ex. 1

V I
| G | C ||

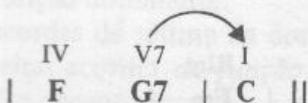
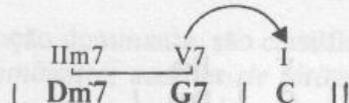
Ex. 2

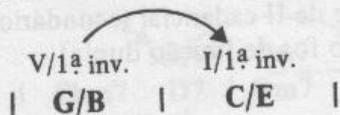
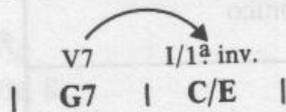
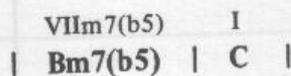
V7 I
| G7 | C ||

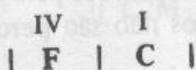
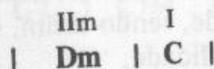
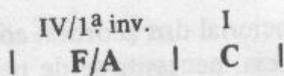
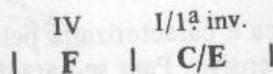
Ex. 3

IV V7 I
| F G7 | C ||

Ex. 4

IIm7 V7 I
| Dm7 G7 | C ||

b) Cadência imperfeita

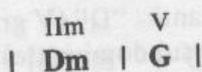
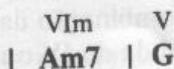
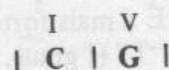
É o resultado da combinação "D" e "T" (V I) onde um ou ambos os acordes estão invertidos ou ainda no caso VII I. Nesses casos a cadência enfraquece acentuadamente.

c) Cadência plagal

É o resultado da combinação das funções "S" e "T". Trata-se, também, de uma cadência conclusiva.

d) Meia cadência

É quando o descanso é feito no dominante (V grau). Sendo o dominante precedido por graus de diferentes funções.

Ex. 1 IIm V | Dm | G

Ex. 2 VIm V Am7 | G

Ex. 3 I V | C | G |

e) Cadência deceptiva ou interrompida

É quando o dominante vem seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esta cadência não é conclusiva podendo ser diatônica ou modulante.

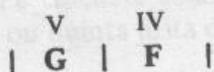
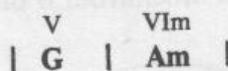
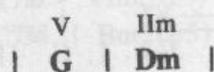
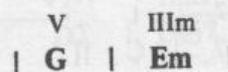
1) Diatônica

É quando o dominante (V) vem seguido por qualquer grau diatônico.

Ex. 1 V IV | G | F |

Ex. 2 V VIm | G | Am |

Ex. 3 V IIm | G | Dm |

Ex. 4 V IIIm | G | Em |

2) Modulante

É quando o dominante (V) vem seguido por acorde que leva a uma nova tonalidade, passageira ou não.

Ex. 1 – V ⌒ I de uma nova tonalidade.

Ex. 2 – V do V7 ⌒ I de uma nova tonalidade.

XXXIII Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante

O acorde de sétima da dominante resolve num acorde cuja fundamental está quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (V7 ⌒ I) e em meio tom abaixo (SubV7 ⌒ I).

a) **Resolução direta**

É quando a resolução é feita de forma direta, isto é, V7/I, V7/II, SubV7/I, SubV7/II etc.

Ex. 1

IIIm7	V7/II	IIm7	V7	I7M
‖ Em7	A7 ǀ	Dm7	G7 ǀ	I7M ‖

Ex. 2

IIIm7	SubV7/II	IIm7	SubV7	I7M
‖ Em7	Eb7 ǀ	Dm7	Db7 ǀ	C7M ‖

b) **Resolução indireta**

É quando se tem acorde interpolado antes de resolver.

Ex.

I7M			V7	SubV7	I7M
‖ C7M ǀ	Ebm7	Ab7 ǀ	G7	Db7 ǀ	C7M ‖

XXXIV Acordes de sétima da dominante sem função dominante

Já vimos em lições anteriores que a função dominante resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou um semitom abaixo. Neste capítulo serão mostradas e analisadas inúmeras situações de acordes de sétima da dominante, mas sem função dominante.

Quando o acorde de sétima da dominante não resolve de modo regular (V7 para o I ou SubV7 para o I) o contexto harmônico irá definir a sua análise. Por exemplo, na tonalidade de Dó maior, se o B7 resolve em C, o B7 será um acorde de sétima da dominante, mas sem ser de função dominante.

Os acordes de sétima da dominante, sem função dominante, são classificados da seguinte maneira: *acordes de função especial não dominante; acordes de sétima da dominante resolvidos deceptivamente e acordes diatônicos cromaticamente alterados.*

a) **Acordes de função especial, não dominante**

1) O *bVII7* (sétimo grau abaixado com sétima) é um acorde diatônico à escala menor natural (função de subdominante menor "Sm"). Na tonalidade maior, é um acorde de empréstimo modal AEM. Como acorde de função especial, não dominante, sua resolução é feita por movimento do baixo um tom acima.

Ex.

	I	AEM bVII7	I
‖	C	Bb7	C

• Algumas vezes o bVII7 substitui o IVm.

2) O *VII7* é de função especial quando resolvido diretamente no I grau, podendo, também, ser analisado como V7/III (quinto grau sete do terceiro) resolvido deceptivamente.

• Por exemplo, na tonalidade de Dó o B7 será de função especial (VII7) quando tiver duração longa e não for precedido pelo II cadencial, neste caso, o I grau será a resolução esperada.

Ex. 1

I		VII7		I
‖ C	·/.	B7	·/.	C

Ex. 2

I	VII7	I
C	B7	C

• O B7 será V7/III (quinto grau do terceiro) quando tiver duração curta ou fizer parte do clichê IIm V7, neste caso será analisado como dominante secundário do III grau.

Ex. 1

I			(V7/III)	I
‖ C	·/.	F#m7	B7	C

Ex. 2

I7M	#IVm7(b5)	(V7/III)	I7M
‖ C7M	F#m7(b5)	B7(b9)	C7M

3) O *I7* e *IV7*, são considerados acordes *blues* diatônicos (função blues). Sendo que o IV7 em certas situações pode ser um V7 do bVII ou um SubV7 do IIIm. O IV7 é, também, diatônico à tonalidade menor (melódico). Mas geralmente é ouvido como IV grau blues.

Ex. 1

I7	IV7	I7
‖ C7	F7	C7

Ex. 2

I7	V7	IV7	I7
C7	G7	F7	C7

Ex. 3

I	V7/IV	V7/bVII	bVII7M
‖ C	C7	F7	Bb7M

Ex. 4

I		SubV7/III	IIIm
‖ C	F#m7	F7	Em

4) O II7 e bVI7 se relacionam um com o outro, assim como #IVm7(b5) pelo mesmo trítono e sua resolução é feita no I grau ou no I/5ª no baixo (I grau com quinta no baixo). O #IVm7(b5) pode ser percebido como acorde de passagem entre o IV e o V grau ou IV e I/5ª no baixo. E também do V para o IV ou do I/5ª no baixo para o IV grau. O #IVm7(b5) pode funcionar como II cadencial secundário para o IIIm. Quando o #IVm7(b5) não for percebido como II cadencial secundário, será ouvido como subdominante alterado.

Ex. 1 | II7 D7 | ./. | I7M C7M |

Ex. 2 | bVI7 Ab7 | ./. | I7M C7M | ||

Ex. 3 | IV7M F7M | #IVm7(b5) F#m7(b5) | V7 G7 |

Ex. 4 | I7M C7M | #IVm7(b5) F#m7(b5) | IVm6 Fm6 |

5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominantes com as respectivas funções e escalas.

TONALIDADE DE DÓ

ACORDE	GRAU	FUNÇÃO	ESCALA DO ACORDE
Bb7	bVII7	Subd. menor	Lídio b7
C7	I7	Blues	Blues, mixolídio
F7	IV7	Blues	Blues lídio b7
B7	VII7	Cadencial	Lídio b7, mixolídio
D7	II7	Subd. alt.	Lídio b7, mixolídio
Ab7	bVI7	Subd.men.alt.	Lídio b7

- Ver escala de acordes na parte 5

- As tensões nesses acordes são geralmente naturais, exceto nos acordes blues já que as tensões alteradas têm a tendência de se resolverem e geralmente implicam em movimentos do baixo por quinta justa descendente.

b) **Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente**

A resolução deceptiva ocorre quando há expectativa de uma resolução específica. De certa forma o nosso ouvido está acostumado a determinados clichês harmônicos. Decorrente disto temos a tendência de esperar determinadas resoluções. São três as principais razões; a prática de ouvir e tocar determinados estilos de música, a prática da harmonia tradicional e uma certa regularidade de cadências que ao se repetir estabelece a expectativa.

São cinco os tipos de dominantes "resolvidos" deceptivamente: *dominantes secundários, dominantes substitutos, dominantes e SubV7 estendidos, dominantes especiais e II V's adjacentes.*

1) Dominantes secundários

Na resolução natural de um acorde de sétima da dominante secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: V7/II, V7/III, V7/IV, etc. Quanto isto não acontece trata-se de uma resolução deceptiva. Em análise harmônica a decepção é indicada colocando-se entre parênteses a análise conforme a expectativa e fora do parênteses o que realmente acontece.

Exemplo de resoluções naturais do dominante:

Exemplo de resoluções deceptivas de dominantes secundários:

(V7/III) AEM (V7/VI) AEM (V7/V) AEM

I7M SubV7/bVII bVII7 SubV7/bIII bIII7M SubV7/bII bII7M V7 I7M

|| C7M B7 | Bb7 E7 | Eb7M D7 | Db7M G7 | C7M ||

A análise entre parênteses indica a escala do acorde, que aumenta a surpresa da decepção, sendo assim para o B7 será usada a escala menor harmônica 5↓ (quinta abaixo) e não lídia b7 (ver na pág. 344). Vimos, também, que o B7 tem a resolução de SubV7 ao invés de resolução esperada.

2) Dominantes substitutos (SubV7)

Na resolução natural de um SubV7 secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: SubV7/II, SubV7/III, SubV7/IV, etc.

O SubV7 do I, do II, do IV e do V graus são denominados de SubV's genuínos. A resolução esperada desses acordes é o grau diatônico um semitom abaixo. Quando o SubV7 resolve deceptivamente, a análise será como no caso do dominante secundário, já estudado. O SubV7 do III e do VI não são genuínos, pois podem ser ouvidos como IV7 (*blues*) e VII7 (subdominante menor), respectivamente.

Exemplo de resolução natural de SubV7:

I7M V7/III IIIm7 SubV7/II IIm7 SubV7 I7M

|| C7M B7 | Em7 Eb7 Dm7 Db7 | C7M

Exemplo de resolução deceptiva de SubV7 secundário:

(Sub V7/II) AEM

I7M V7/III IIIm7 V7/bVI bVI7M SubV7 I7M

|| C7M B7 | Em7 Eb7 | Ab7M Db7 | C7M

- Vimos no exemplo acima que o Eb7 tem a resolução dominante para Ab7M, mas a sua resolução esperada é o Dm7, logo, o SubV7 é indicado entre parênteses. A escala do acorde será a do modo lídio b7 (ver na pág. 344) que corresponde ao SubV7 entre parênteses.

3) Dominantes e SubV7 estendidos

Quando o acorde de sétima da dominante ocorre numa série de II V's, a sua resolução esperada é geralmente determinada pelo clichê estabelecido na série. Esse tipo de clichê estabelecido pode conduzir o ouvido até a perda da noção da tonalidade original.

Exemplo de clichês de acordes percebidos como II V's estendidos:

I7M
|| C7M | Fm7 Bb7 | Ebm7 Ab7 | C#m7 F#7 | Bm7 E7 | Am7 D7 |

IIm7 V7 I7M
| Dm7 G7 | C7M ||

- No exemplo acima temos II V's estendidos do segundo ao sexto compasso. O Bb7 não tem som de bVII7 e nem o Ab7 é percebido como bVI7.

Exemplo de II SubV's estendidos:

I7M SubV7/V IIm7 V7 I7M
|| C7M | Dbm7 C7 | Bm7 Bb7 | Am7 Ab7 | Dm7 G7 | C7M |

- No exemplo anterior o segundo, terceiro e quarto compassos são percebidos como SubV's cromáticos. O C7 não é percebido como V7/IV.

4) Dominantes de função especial

O *I7, II7, bVI7, bVII7* e *VII7* são considerados dominantes de função especial quando tem como resolução esperada o I grau. A resolução deceptiva dos acordes de sétima da dominante de função especial é rara. A resolução deceptiva do dominante de função especial será assim interpretada se o contexto sugerir função especial. Os principais fatores que determinam num contexto se a resolução de um dominante especial é ou não deceptiva: melodia, ritmo harmônico e forma. Observem que as escalas dos acordes são derivadas da análise entre parênteses.

Exemplo de dominante de função especial resolvidos de maneira normal:

AEM
I7 V7/IV IV7M bVII7 I7M
|| C7M | Gm7 C7 | F7M | Bb7 | C7M ||

Exemplos de dominantes de função especial resolvidos deceptivamente.

Ex. 1

*Acorde de função especial.

- A escala do acorde usada para Bb7 de qualquer maneira seria a do modo lídio b7 (ver na pág. 344)

*Acorde função especial

5) *II V's* adjacentes (separados por um semitom ou tom)

Os *II V's* adjacentes são uma categoria especial de progressões com dominantes, deceptivos ou não. O *II V* seguido por um outro *II V* um semitom ou um tom acima é adjacente ao próximo *II V*. O fato de nestes casos não haver resolução dominante levam à criação dessa categoria especial.

O *II V* adjacente é aceito pelo ouvido mesmo ascendentemente, por ser muito marcante e poder funcionar de uma forma independente, mesmo sem a resolução regular.

Os *II V's* adjacentes ascendentes funcionam devido ao movimento do baixo por grau conjunto, e também pela marcha harmônica e à força do clichê. Ver ex. 2.

Os *II V's* que se repetem um semitom ou um tom abaixo não pedem maiores justificativas, já que são resoluções de dominantes. Ver ex. 2.

Os *II V's* adjacentes podem sugerir centro tonal implícito mas não estabelece a tonalidade do momento, por não haver expectativa de resolução por uma tônica nova.

Os *II V's* adjacentes são usados, também, como clichê interpolado que simplesmente retarda a resolução do II V precedente. Ver ex. 1

Ex. 1

	IIm7	V7/II		SubV7/V	IIm7	V7	I7M
||	Em7	A7 |	Ebm7	Ab7 |	Dm7	G7 |	C7M ||

Outros *II V's* adjacentes podem simplesmente aparecer isolados.

Ex. 2

					V7/II	IIm7	V7	I7M
|| Dm7	G7 |	Ebm7	Ab7 |	Em7	A7 |	Dm7	G7 |	C7M ||

- Os *II V's* adjacentes se encontram nos três primeiros compassos.

c) **Acordes diatônicos cromaticamente alterados**

Algumas harmonizações podem incluir acordes de estrutura de sétima da dominante que entretanto não são de função dominante. Em tais casos os acordes de sétima da dominante tem o som mais brilhante do que os acordes diatônicos, principalmente quando o movimento do baixo é feito diatonicamente e não há resolução dos dominantes. Este tipo de progressão é formada por acordes de estrutura constante.

Ex.

I7	II7	III7	IV7	III7	II7	I7
|| C7 |	D7 |	E7 |	F7 |	E7 |	D7 |	C7 ||

XXXV Modulação

Modulação é a passagem de uma tonalidade para outra na harmonia de uma música tomando como base o sistema tonal.

A modulação ocorre quando não podemos analisar um ou mais acordes dentro da tonalidade primitiva. Os acordes não analisáveis podem ser de empréstimo modal, dominante secundário, auxiliar, estendido, dominante substituto (SubV7), diminutos em geral ou mesmo um acorde diatônico.

Ex. 1

Dó maior **Si maior**

I7M V7 I7

‖ C7M | ·/. | F#7 | B7M ‖

- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior).

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade.

Ex. 2

Dó maior **Fá maior**

I VIm IIm (V7) I VIm IIm V7

‖ C | Am | Dm | G7 | F | Dm | Gm | C7 ‖

e não IV IIm

Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações. Exemplos:

a)

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M ‖

b)

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M ‖

c)

I7M IIm7 V7/IV IV7M #IV° V7 I7M

‖ C7M | Gm7 C7 | F7M | F#° | G7 | C7M ‖

d)

AEM

I7M IIm7 V7/bVII bVII7M V7/II IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Cm7 F7 | Bb7M | A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

e)

I7M V7/II IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Em7(b5) A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

São três os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou marcha harmônica modulante.

A) *Direta:* quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade, isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex. 1 – Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:

Dó maior **Fá#maior**

I7M VIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Am7 | G#m7 C#7 | F#7M ‖

Ex. 1

Dó maior | Si maior

I7M V7 I7

|| C7M | ·/. | F#7 | B7M ||

- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior).

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade.

Ex. 2

Dó maior | Fá maior

I VIm IIm (V7) I VIm IIm V7

|| C | Am | Dm | G7 | F | Dm | Gm | C7 ||

e não IV IIm

Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações. Exemplos:

a)

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M ||

b)

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M ||

c)

I7M IIm7 V7/IV IV7M #IVº V7 I7M

|| C7M | Gm7 C7 | F7M | F#º | G7 | C7M ||

d)

AEM

I7M IIm7 V7/bVII bVII7M V7/II IIm7 V7 I7M

|| C7M | Cm7 F7 | Bb7M | A7 | Dm7 G7 | C7M ||

e)

I7M V7/II IIm7 V7 I7M

|| C7M | Em7(b5) A7 | Dm7 G7 | C7M ||

São três os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou marcha harmônica modulante.

A) *Direta:* quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade, isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex. 1 – Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:

Dó maior | Fá#maior

I7M VIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | Am7 | G#m7 C#7 | F#7M ||

Ex. 2 – Modulação direta partindo do I grau do segundo tom:

Dó Maior **Ré Maior**

I7M	VIm7	I7M	VIm7	IIm7 V7	I7M
‖ C7M	Am7	D7M	Bm7	Em7 A7	D7M ‖

B) *Modulação por acorde comum ou pivô:* é quando se passa da primeira para a segunda tonalidade usando acordes comuns e possíveis de serem analisados em ambas as tonalidades.

1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades:

Dó Maior **Sol Maior** : IIm7 V7

I7M	IIm7 (V7)	VIm7	V7/V	I7M
‖ C7M	Dm7 G7	Am7	D7	G7M

- O acorde *Am7* ao mesmo tempo que é um acorde diatônico à tonalidade de Dó maior (VIm7) é também *IIm7* da nova tonalidade de Sol maior.

2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas tonalidades:

a) Por acorde de empréstimo modal

Dó Maior **Sol Maior** : AEM bII7M **Dó Maior**

I7M	AEM bVI7M	I7M	AEM bVI7M	AEM I7M	IIm7	I7M	
‖ C7M	Ab7M	C7M	Ab7M	G7M	Bm7	C7M	⁄. ‖

- O acorde de Ab7M e o bVI7M na primeira tonalidade (Dó maior) e bII7M na segunda tonalidade (Sol maior).

b) Por dominante secundário

Dó Maior **Sol Maior** : V7/II IIm7 V7

I7M	VIIm7(b5)	V7/VI	VIm7	V7/V	I7M
‖ C7M	Bm7(b5)	E7	Am7	D7	G7M

c) Por dominante substituto

Dó Maior **Solb Maior** : SubV7

I7M	VIm7	IIm7	(V7)	I7M
‖ C7M	Am7	Dm7	G7	Gb7M

- O acorde de *G7* é ao mesmo tempo *SubV7* de Sol bemol maior e *V7* da primeira tonalidade.

d) Por #IVm7(b5)

Dó Maior **Sol Maior** : VIIm7(b5)

IIm7 V7 | #IVm7(b5) I7M

|| **Dm7** | **G7** | **F#m7(b5)** | **G7M** |

- O acorde F#m7(b5) é #IVm7(b5) na tonalidade de Dó maior e VIIm7(b5) na tonalidade de Sol maior.

e) Por acorde diminuto

Ex. 1 **Dó Maior** **Fá# Menor** : VII°

I7M IV7M IV° Im7

|| **C7M** | **F7M** | **F°** | **F#m7**

Ex. 2 **Dó Maior** **Sol Maior** : VII°

I7M IV7M #IV° I7M

|| **C7M** | **F7M** | **F#°** | **G7M**

Ex. 3 **Dó Maior** **Dó # Menor** : VII°

I7M I° Im7

|| **C7M** | **C°** | **C#m7**

C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante

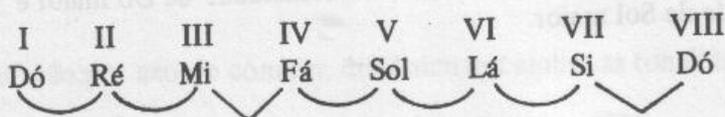
Consiste de uma série de pequenas modulações. Cada modulação componente recebe a denominação de módulo. Os módulos se repetem por intervalos iguais até chegarem à tonalidade desejada.

- No exemplo acima os módulos estão indicados por uma chave (⏟). Observe nos módulos a presença constante de acordes de sétima da dominante.

XXXVI Harmonia Modal

1) Modo

Os modos são caracterizados de acordo com os intervalos de tons e semitons entre os graus.

Ex. 1 – Modo Iônico (maior)

Ex. 2 – Modo Eólio (menor natural)

A) Naturais

a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais).

1) Iônico – Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó
2) Dórico – Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré
3) Frígio – Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi
4) Lídio – Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá
5) Mixolídio – Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol
6) Eólio – Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá
7) Lócrio – Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

- Os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e o dórico frígio, eólio e lócrio são menores.
- Quando se diz **Dó lídio** se quer dizer que esta escala, embora começando com a nota Dó, tem os mesmos intervalos do modo lídio.

b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

1) Dó Ré Mi Sol Lá Dó
2) Ré Mi Sol Lá Dó Ré
3) Mi Sol Lá Dó Ré Mi
4) Sol Lá Dó Ré Mi Sol
5) Lá Dó Ré Mi Sol Lá

- Os modos pentatônicos de Dó (1) e Lá (5) são os mais usados.

B) Folclóricos
Criados pelos diversos povos, por exemplo, o modo nordestino:

Dó Ré Mi Fá# Sol Lá Sib Dó

C) Sintéticos
De criação artificial. Por exemplo: mixolídio b9 ou b13 etc. (ver pág. 343 e 345).

- Não se deve confundir escalas modais com as escalas dos acordes, onde se usa o nome dos modos apenas para que se possa associar a gama de notas da escala dos acordes, já que estas coincidem com os diversos modos. Exemplo: em Dó maior o Dm7 é o IIm7 (escala de acordes associada ao modo dórico). No modo dórico o Dm7 teria de ser um acorde de função tônica o que não acontece com o IIm7.

- A característica básica da harmonia modal é a não resolução do trítono com expectativa.

2) Ocorrências no modalismo
A harmonia modal pode ter o caráter:

a) Puro
Formada apenas por acordes diatônicos a um determinado modo.

b) Misto
1) Com outros modos (dórico e mixolídio etc.);
2) Com o tonalismo.

É bastante comum vermos músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo ou Milton Nascimento com estas características.

3) Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio

- Para que as harmonias desses modos tenham "o sabor" modal devem-se levar em conta as seguintes características:
  a) não resolução do trítono com expectativa;
  b) acordes diatônicos;
  c) notas e acordes característicos;
  d) acordes evitados.

- Tais regras são sugeridas não para evitar sonoridades "estranhas", mas apenas para evitar o som tonal maior e menor e enfatizar o som modal.

A) Modo Iônico
- As tríades e tétrades diatônicas encontradas no modo iônico são as mesmas do modo maior e já estudadas nas págs. 92 e 93.
- O modo iônico não tem nota característica e para que seja enfatizado o sabor modal iônico é importante observar a não resolução do trítono com expectativa.

B) Modo Dórico

a) Tríades

Im	IIm	bIII	IV	Vm	VI°	bVII
Dm	**Em**	**F**	**G**	**Am**	**B°**	**C**

b) Tétrades

Im7	IIm7	bIII7M	IV7	Vm7	VIm7(b5)	bVII7M
Dm7	**Em7**	**F7M**	**G7**	**Am7**	**Bm7(b5)**	**C7M**

- As notas em preto são notas características.
- Da mesma maneira que ocorre na tonalidade menor, os graus são analisados tomando como base a escala do modo iônico maior.

Nota característica: 6

- Tríades cadenciais características: IIm e IV (evitar VI°).
- Acordes (tétrades) cadenciais características: IIm7, IV7 e bVII7M. Evitar VIm7(b5).
- O IV7 deve ser usado com certo cuidado, pois pode facilmente levar ao tom básico maior. Por exemplo, se for para o bVII7M. É muito comum a cadência Im7 IV7 Im7. Neste caso trata-se de uma cadência com sabor modal dórico.

a) Tríades

b) Tétrades

Nota característica: b2

- Tríades cadenciais características: bII, bVIIm (evitar V°).
- Tétrades cadenciais características: bII7M, bVIIm7 (evitar Vm7(b5), bIII7). Obs.: o bIII7, mesmo contendo a nota característica, tende a impor a tonalidade básica maior, devendo ser evitado.

D) Modo Lídio

a) Tríades

b) Tétrades

I7M F7M | II7 G7 | IIIm7 Am7 | #IVm7(b5) Bm7(b5) | V7M C7M | VIm7 Dm7 | VIIm7 Em7

Nota característica: #4

- Tríades cadenciais características: II e VIIm (evitar #IV°).
- Tétrades cadenciais características: II7, V7M, VIIm7. Evitar #IVm7(b5).

E) Modo Mixolídio

a) Tríades

I G — IIm Am — III° B° — IV C — Vm Dm — VIm Em — bVII F

b) Tétrades

I7 G7 — IIm7 Am7 — IIIm7(b5) Bm7(b5) — IV7M C7M — Vm7 Dm7 — VIm7 Em7 — bVII7M F7M

Nota característica: b7

- Tríades cadenciais características: Vm, bVII (evitar III°).
- Tétrades cadenciais características: I7, Vm7 e bVII7M. Evitar IIIm7(b5). Obs.: O I7 deve ser tratado com cuidado, pois indo para IV7M soa como V7 do I7M.

F) Modo Eólio

a) Tríades

- Este modo é normalmente identificado como menor natural (ver pág. 94). É usado no tonalismo juntamente com a menor harmônica e melódica. Entretanto, numa composição que contenha harmonia exclusivamente do modo eólio, esta terá o sabor modal eólio bem mais do que uma simples tonalidade menor.

Nota característica: b6

- Tríades cadenciais características: IVm, bVI (evitar II°).
- Tétrades cadenciais características: IVm7, bVI7m, bVII7. Evitar IIm7(b5). Obs.: As cadências no modo eólio, para terem o "sabor" modal é preciso que sejam usadas em contexto modal diatônico, pois do contrário, seriam apenas cadências de subdominantes menores naturais de uso corrente na harmonia tonal.

G) Modo Lócrio

a) Tríades

Notas características: b2 e b6

- São pouco comuns músicas no modo lócrio, pois além de conterem duas notas características, o I grau é uma tríade diminuta ou um acorde menor com sétima e quinta diminuta.

4) Exemplos de músicas populares em alguns modos

a) Modo Iônico

Ex.: Primeira parte de **Cravo e Canela**, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Sol iônico).

b) Modo Dórico

Ex.: Parte de **Arrastão**, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (Lá dórico).

c) Modo Mixolídio

Ex.: Primeira parte de **Upa Neguinho**, de Edu Lobo e G. F. Guarnieri (Ré mixolídio).

Ex. 2 – **Procissão**, de Gilberto Gil (Dó mixolídio).

***Melodia extraída da gravação do Quinteto Violado.**

d) Modo Eólio

Ex.: **Pra não dizer que não falei de flores**, de Geraldo Vandré (Mi eólio).

e) Modo Lídio b7

Ex.: **Gravidade**, de Caetano Veloso (Dó lídio b7)

XXXVII Exercícios

Escreva nos parenteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados.

1) IIm7 ou IIm7(b5)

a) Sib maior (**Cm7**) b) Mib maior ( ) c) Fá# maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Dó# menor ( ) f) Fá# menor ( )
g) Mib menor (**Fm7(b5)**) h) Si menor ( ) i) Sol# menor ( )

2) IIIm7 ou bIII7M

a) Mi maior (**G#m7**) b) Mi menor ( ) c) Sib maior ( )
d) Dó# menor (**E7M**) e) Si menor ( ) f) Láb maior ( )
g) Solb maior ( ) h) Fá menor ( ) i) Fá# menor ( )

3) IV7M ou IVm7

a) Fá maior (**Bb7M**) b) Sib maior ( ) c) Ré menor ( )
d) Dó# menor (**F#m7**) e) Láb maior ( ) f) Si menor ( )
g) Mib maior ( ) h) Mib menor ( ) i) Ré maior ( )

4) V7

a) Réb maior (**Ab7**) b) Mib maior ( ) c) Dó# menor ( )
d) Láb maior ( ) e) Sol menor (**D7**) f) Fá menor ( )
g) Sib maior ( ) h) Fá# maior ( ) i) Mi maior ( )

5) V7(13) ou V7(b9)

a) Lá maior (**E7(13)**) b) Dó# menor ( ) c) Sib maior ( )
d) Mi menor (**B7(b9)**) e) Si maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Sol# menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Dó menor ( )

6) VIm7 ou bVI7M

a) Lá maior (**F#m7**) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Dó menor (**Ab7M**) e) Sol menor ( ) f) Dó menor ( )
g) Sib maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Láb maior ( )

7) SubV7

a) Lá maior (**Bb7**) b) Fá menor ( ) c) Ré maior ( )
d) Sib maior ( ) e) Fá maior ( ) f) Mib maior ( )
g) Ré menor (**Eb7**) h) Mi maior ( ) i) Lá menor ( )

8) V7/II

a) Dó maior (**A7**) b) Láb maior ( ) c) Sol menor ( )
d) Fá menor (**D7**) e) Sib maior ( ) f) Sol# menor ( )
g) Lá menor ( ) h) Fá maior ( ) i) Ré maior ( )

9) V7/III ou V7/bIII

a) Mi maior (**D#7**) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Mi menor (**D7**) e) Sib maior ( ) f) Lá maior ( )
g) Fá maior ( ) h) Lá menor ( ) i) Fá# menor ( )

10) V7/IV

a) Dó maior (C7) b) Ré menor ( ) c) Mi maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Fá #menor ( ) f) Si menor ( )
g) Sol menor (G7) h) Solb maior ( ) i) Réb maior ( )

11) V7/V

a) Mi maior (F#7) b) Réb maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Si menor (C#7) e) Sib maior ( ) f) Mi menor ( )
g) Fá# menor ( ) h) Mib menor ( ) i) Lá maior ( )

12) V7/VI ou V7/bVI

a) Mi menor (G7) b) Ré maior ( ) c) Sib maior ( )
d) Sib menor ( ) e) Lá maior ( ) f) Si menor ( )
g) Sol maior (B7) h) Si maior ( ) i) Dó maior ( )

13) V7/bII

a) Ré maior (Bb7) b) Mib maior ( ) c) Sib menor ( )
d) Fá menor (Db7) e) Sol menor ( ) f) Dó maior ( )
g) Mi menor ( ) h) Láb maior ( ) i) Lá maior ( )

14) V7/bVII

a) Dó maior (F7) b) Réb maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Sib maior ( ) e) Ré menor ( ) f) Si menor ( )
g) Fá menor (Bb7) h) Sol menor ( ) i) Láb maior ( )

15) #IVm7(b5)

a) Dó maior (F#m7(b5)) b) Sol maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Si maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Lá maior ( )
g) Ré maior ( ) h) Fá maior ( ) i) Mib maior ( )

16) SubV7/I

a) Fá maior (Gb7) b) Dó maior ( ) c) Ré maior ( ).
d) Mi menor (F7) e) Sol maior ( ) f) Lá menor ( )
g) Láb maior ( ) h) Fá#menor ( ) i) Si maior ( )

17) SubV7/II

a) Dó maior (Eb7) b) Ré maior ( ) c) Sib maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sol maior ( ) f) Mib maior ( )
g) Réb maior ( ) h) Mi menor (G7) i) Sol#menor ( )

18) SubV7/IV

a) Mi maior (Bb7) b) Ré menor (Ab7) c) Sol menor ( )
d) Si maior ( ) e) Fá maior ( ) f) Sib maior ( )
g) Dó maior ( ) h) Réb maior ( ) i) Fá# menor ( )

19) SubV7/V

a) Lá menor (F7) b) Sol menor ( ) c) Si maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Dó# menor ( )
g) Fá menor (Db7) h) Ré maior ( ) i) Dó menor ( )

20) **SubV7/III** ou **SubV7/bIII**

a) Lá menor (Db7) b) Ré menor ( ) c) Mi maior ( )
d) Láb menor ( ) e) Si maior ( ) f) Si menor ( )
g) Dó maior (F7) h) Fá menor ( ) i) Dó menor ( )

21) **SubV7/VI** ou **SubV7/bVI**

a) Dó maior (Bb7) b) Ré menor ( ) c) Mi menor ( )
d) Si menor (Ab7) e) Fá maior ( ) f) Solb maior ( )
g) Láb maior ( ) h) Fá# menor ( ) i) Sol maior ( )

22) #Iº

a) Dó maior (C#º) b) Ré maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Lá maior ( ) e) Si maior ( ) f) Réb maior ( )
g) Sol maior ( ) h) Mi maior ( ) i) Láb maior ( )

23) #IIº

a) Sib maior ( ) b) Láb maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Sol maior (A#º) e) Mi maior ( ) f) Réb maior ( )
g) Dó maior ( ) h) Ré maior ( ) i) Láb maior ( )

24) bIIIº

a) Dó maior (Ebº) b) Ré maior ( ) c) Si maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Sol maior ( )
g) Mi maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Lá menor ( )

25) IVº

a) Dó maior (Fº) b) Sib maior ( ) c) Láb maior ( )
d) Ré maior ( ) e) Mi maior ( ) f) Si maior ( )
g) Lá maior ( ) h) Réb maior ( ) i) Fá maior ( )

26) Vº

a) Sib maior ( ) b) Lá menor ( ) c) Dó menor ( )
d) Ré menor ( ) e) Si maior ( ) f) Sol menor ( )
g) Réb maior (Abº) h) Láb maior ( ) i) Réb maior ( )

27) #IVº

a) Láb maior ( ) b) Sib maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Sol maior ( ) e) Lá maior ( ) f) Si maior ( )
g) Dó maior (F#º) h) Mib maior ( ) i) Mi menor ( )

28) #Vº

a) Si maior ( ) b) Mi maior ( ) c) Lá maior ( )
d) Ré maior (A#º) e) Dó maior ( ) f) Sol maior ( )
g) Fá maior ( ) h) Sib maior ( ) i) Réb maior ( )

29) VIº

a) Lá menor (F#º) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Mi menor ( ) e) Dó menor ( ) f) Mib menor ( )
g) Sol menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Láb maior ( )

30) VII°

a) Dó menor (B°) b) Ré menor ( ) c) Mib menor ( )
d) Si menor ( ) e) Sol menor ( ) f) Sib menor ( )
g) Lá menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Mi menor ( )

31) VIIm7(b5)

a) Dó maior (Bm7(b5)) b) Si maior ( ) c) Ré maior ( )
d) Lá maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Réb maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Réb maior ( )

32) III°

a) Lá menor (C#°) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Sol# menor ( ) e) Fá# menor ( ) f) Fá menor ( )
g) Sib menor ( ) h) Sol menor ( ) i) Sol# menor ( )

33) IIm7 V7/II ou IIm7(b5) V7/II

a) Dó maior (Em7(b5) A7) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Lá menor ( ) e) Lá maior ( ) f) Sol menor ( )
g) Réb maior ( ) h) Sib maior (Dm7 G7) i) Láb maior ( )

34) IIm7 V7/III ou IIm7 V7/bIII

a) Fá maior (Bm7(b5) E7) b) Lá maior ( ) c) Si maior ( )
d) Sol menor (Cm7 F7) e) Sib maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Sol# menor ( ) h) Lá menor ( ) i) Ré maior ( )

35) IIm7 V7/VI ou IIm7 V7/bVI

a) Dó maior (Bm7(b5) E7) b) Ré maior ( ) c) Mi menor ( )
d) Sib maior ( ) e) Fá# menor ( ) f) Sol menor (Fm7 Bb7)
g) Mi maior ( ) h) Láb maior ( ) i) Lá maior ( )

36) IIm7 V7/bII

a) Dó maior (Ebm7 Ab7) b) Sib maior ( ) c) Sol menor ( )
d) Fá# menor ( ) e) Lá menor ( ) f) Si menor ( )
g) Ré menor (Fm7 Bb7) h) Fá menor ( ) i) Sol maior ( )

37) IIm7 V7/bVII

a) Sol menor (Gm7 C7) b) Si menor (Bm7 E7) c) Lá maior ( )
d) Mi maior ( ) e) Si maior ( ) f) Dó maior ( )
g) Fá# menor ( ) h) Lá menor ( )

38) IIm7 SubV7/IV ou IIm7(b5) SubV7/IV

a) Dó maior (Gm7 Gb7) b) Ré maior ( ) c) Si menor ( )
d) Lá maior ( ) e) Dó menor (Gm7(b5) Gb7) f) Sib maior ( )
g) Mib menor ( ) h) Láb maior ( ) i) Réb maior ( )

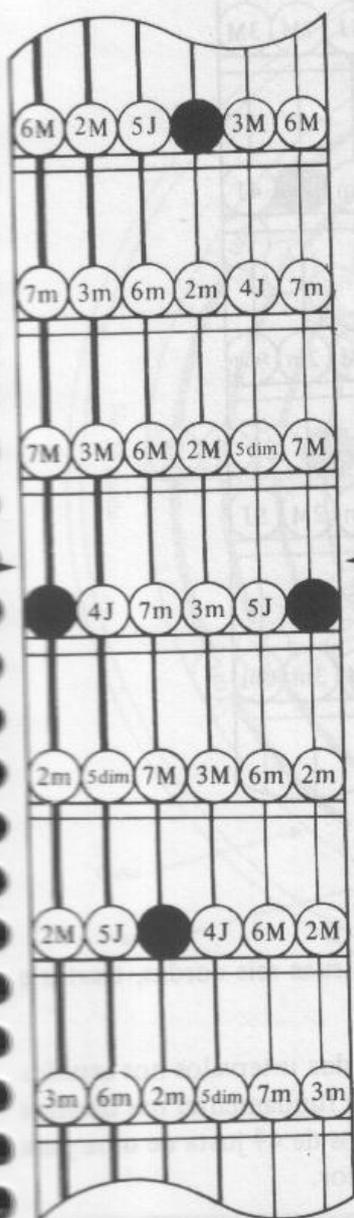
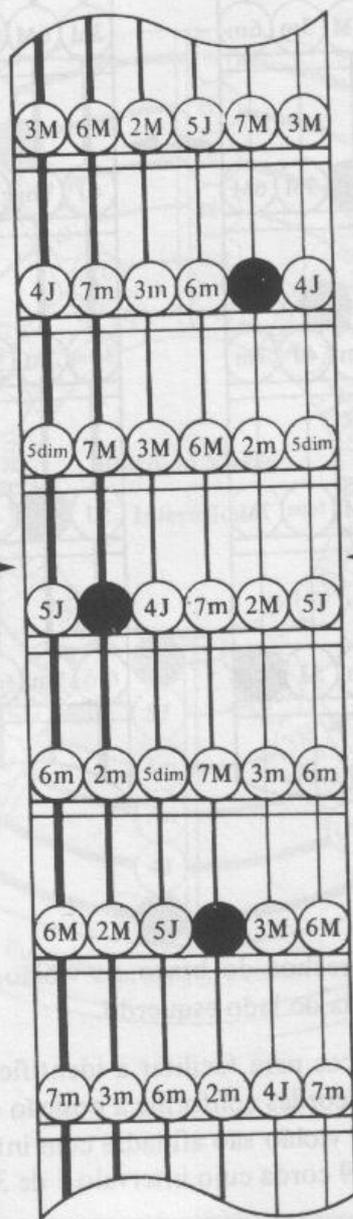
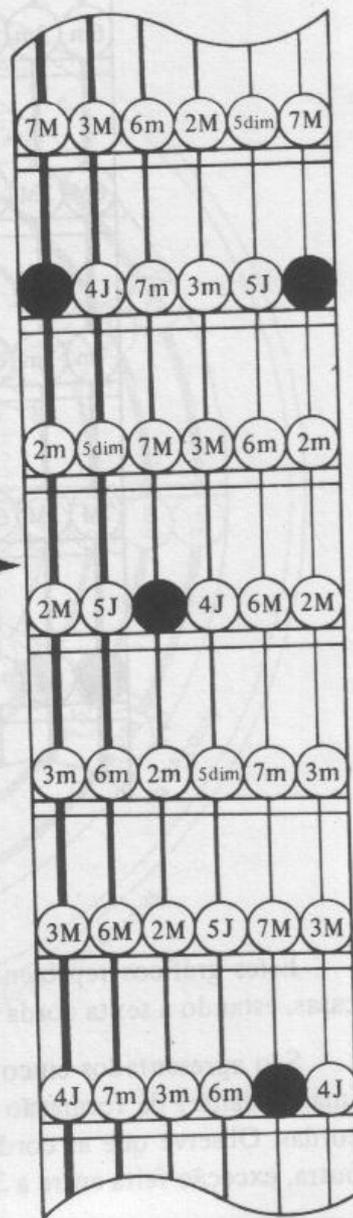
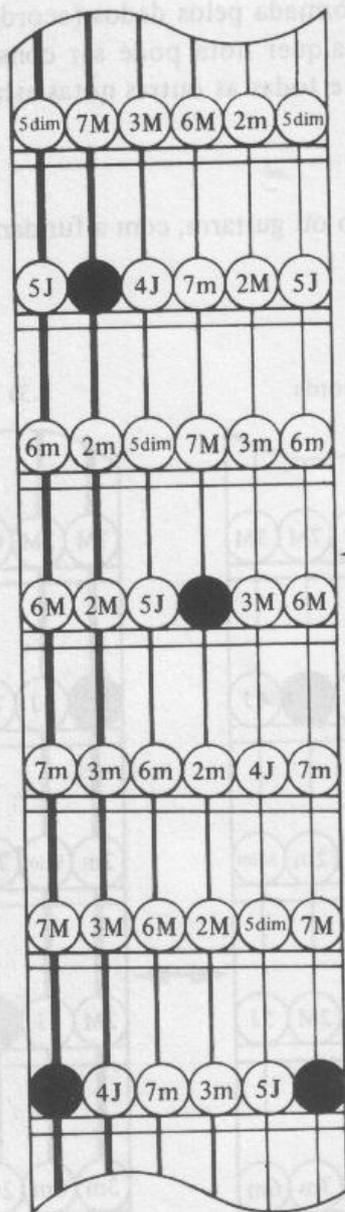
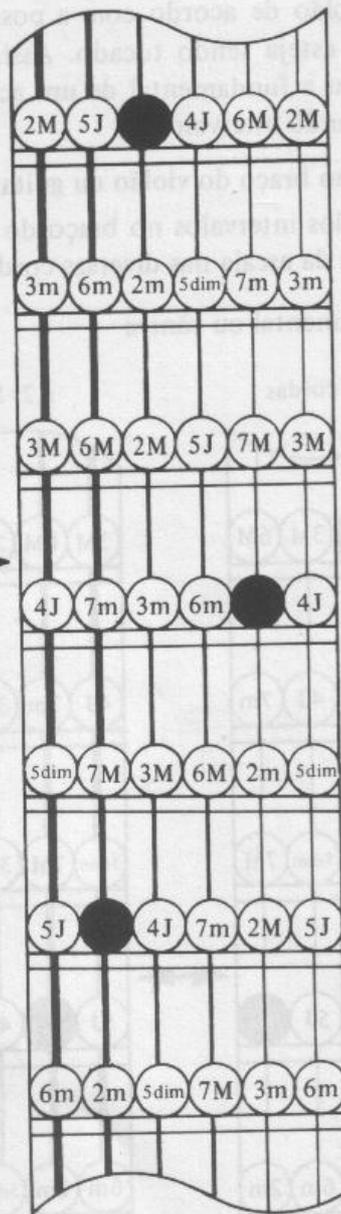
PARTE 3

FORMAÇÃO DOS ACORDES ATRAVÉS DA VISUALIZAÇÃO DOS INTERVALOS NO BRAÇO DO VIOLÃO OU GUITARRA

Quando emitimos dois sons, o que na realidade estamos ouvindo é um intervalo musical, não importando, no sentido relativo, quais sejam as duas notas envolvidas. Assim, um intervalo de terça maior ao ouvido humano, apresenta-se com a mesma sonoridade, seja ele tocado de Dó a Mi, seja de Mi a Sol#. Assim sendo, os intervalos poderão ser identificados no braço do violão de acordo com a posição formada pelos dedos (acorde), independente da região onde esteja sendo tocado. Assim, qualquer nota pode ser considerada a tônica de uma escala ou a fundamental de um acorde, e todas as outras notas estarão relacionadas à primeira formando intervalos.

I – Intervalos no braço do violão ou guitarra

a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas.

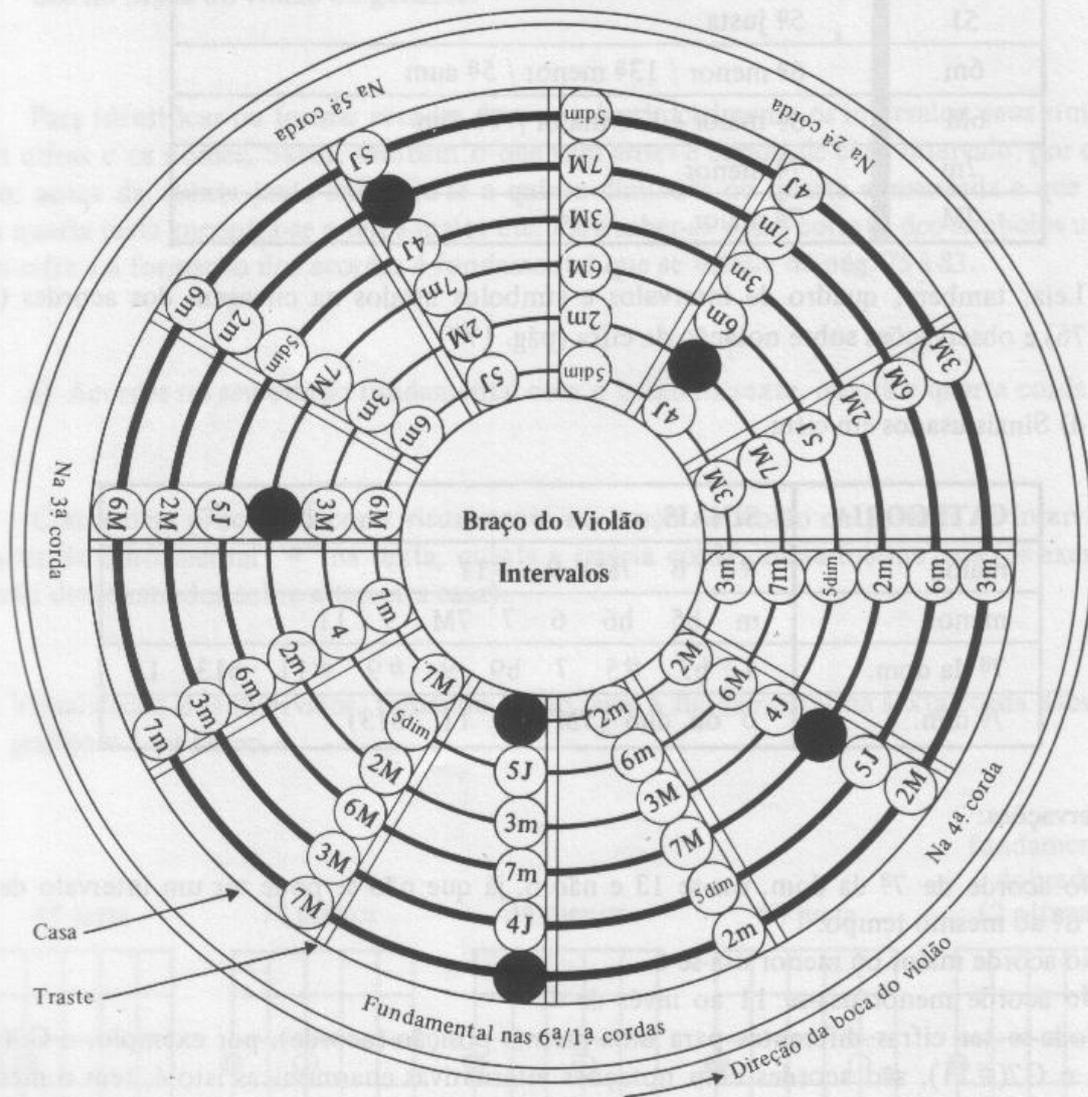
- Fundamental ou tônica

Estes gráficos representam trechos do braço do violão, com suas seis cordas, trastes e casas, estando a sexta corda situada do lado esquerdo.

São apresentados cinco gráficos para facilitar a identificação dos intervalos nos estudos (mais adiante) da formação dos acordes conforme a posição da sua fundamental nas diversas cordas. Observe que as cordas do violão são afinadas com intervalos de 4ª justa de uma para outra, exceção feita entre a 3ª e 2ª corda cujo intervalo é de 3ª maior.

b) Disco representando o braço do violão.

Os cinco gráficos apresentados no item "a" podem ser condensados num único, sob a forma de um disco, onde a 6ª corda está situada externamente .

Este gráfico é apresentado sob a forma circular para permitir um sentido de continuidade ao longo do braço do violão, já que numa mesma corda a mesma nota é encontrada 12 trastes (casas) acima.

Este disco será melhor utilizado na prática se tirar uma cópia, recortá-la e plastificá-la, para permitir o seu manuseio separadamente.

c) Simbologia usada nos gráficos

SÍMBOLOS	INTERVALOS / INTERVALOS ENARMÔNICOS
•	Tônica ou Fundamental
2m	2ª menor / 9ª menor
2M	2ª maior / 9ª maior
3m	3ª menor / 9ª aum
3M	3ª maior
4J	4ª justa / 11ª justa
5dim	5ª dim / 11ª aum
5J	5ª justa
6m	6ª menor / 13ª menor / 5ª aum
6M	6ª maior / 13ª maior / 7ª dim
7m	7ª menor
7M	7ª maior

• Leia, também, quadro de intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes (ver pág.76) e observações sobre notação de cifra (pág. 177)

d) Sinais usados em cifra

CATEGORIA	SINAIS
maior	#5 6 7M 9 #11
menor	m b5 b6 6 7 7M 9 11
7ª da dom.	4 b5 #5 7 b9 9 #9 #11 b13 13
7ª dim.	o ou dim (7M 9 11 b13)

Observações:

1) No acorde de 7ª da dom, usa-se 13 e não 6, já que não se pode ter um intervalo de 7ª e 6ª ao mesmo tempo.
2) No acorde maior ou menor usa-se 6.
3) No acorde menor usa-se 11 ao invés de 4.
4) Pode-se ter cifras diferentes para uma mesma posição (acorde), por exemplo, o G7(b5) e o G7(#11), são acordes com notações alternativas enarmônicas isto é, tem o mesmo som mas pertencem a diferentes escalas de acordes e dependendo da sua localização no sistema tonal, leva uma cifra ou outra.

Ex.: 1) V7 → I7M **G7(b5) C7M** 2) SubV7 → I7M **G7(#11) Gb7M**

5) No caso do 7(#5) ou 7(b13), usa-se o 7(#5) na preparação de um acorde maior e estará presente na sua escala de acorde as dissonâncias b5 e 9 e sem a 5ª justa. Usa-se 7(b13) na preparação de acorde menor, e estando presente na sua escala de acorde as dissonâncias b9, b13 e tem a 5ª justa.

6) O intervalo de 7ª diminuta será considerado quando na formação do acorde estiver presente a 3ª menor e a 5ª diminuta, caso contrário, será visualizado como 6ª maior (ver gráfico 5 e 6).

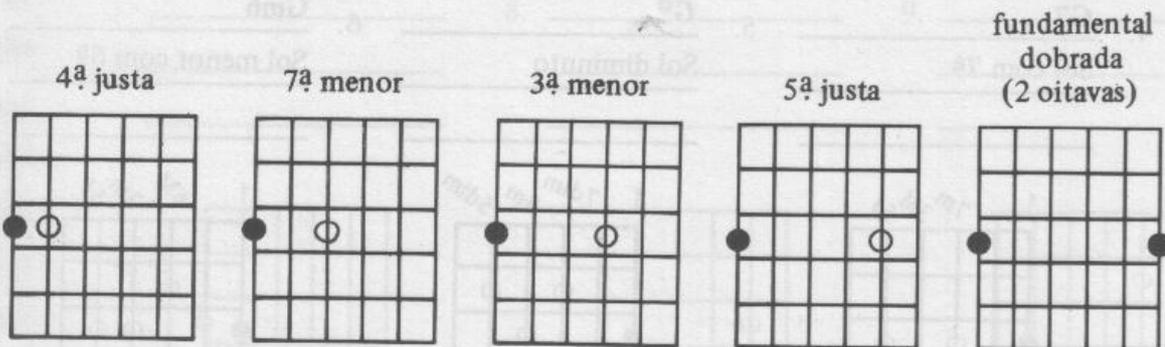
- Maiores esclarecimentos sobre *escala dos acordes* na parte 5.

II – Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra.

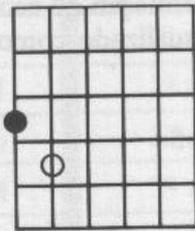
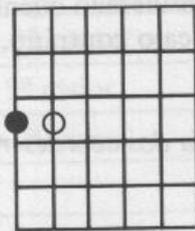
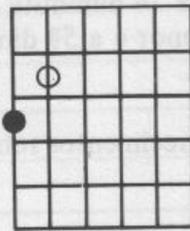
Para identificar ou formar acordes deve-se saber inicialmente os intervalos, seus símbolos em cifras e os nomes. Saber, também o que vem antes e depois de cada intervalo; por exemplo: antes da quinta justa encontra-se a quinta diminuta ou quarta aumentada e que antes da quarta justa encontra-se a terça maior etc. Para saber-se o uso correto dos símbolos usados em cifra e a formação dos acordes é fundamental que se estude da pág. 75 à 83.

a) Acordes no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda.

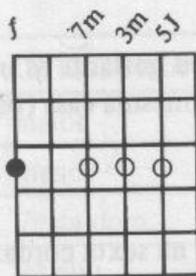
Como base procure decorar visualmente no braço do violão ou guitarra os intervalos a partir da fundamental "•" na sexta, quinta e quarta corda, numa mesma casa (os exemplos serão demonstrados sobre a terceira casa).

1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou Disco.

• Fundamental

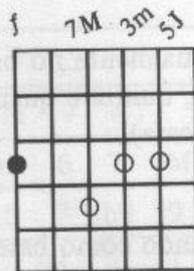
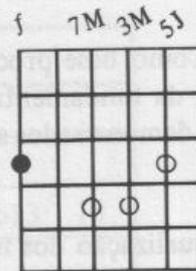
Logo, ao se elevar meio tom a 4ª justa obtem-se a 4ª aumentada ou a 5ª diminuta e ao abaixar a 4ª justa em meio tom obtem-se a 3ª maior etc.

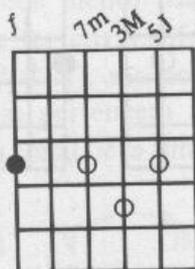
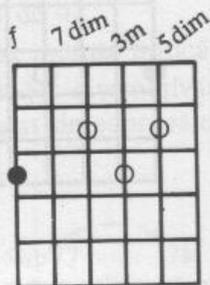
Vejamos:

4ª aum. ou 5ª dim. 4ª justa 3ª maior

• O mesmo pode ser observado com os demais intervalos, desde que se saiba o que vem antes e depois de cada um.

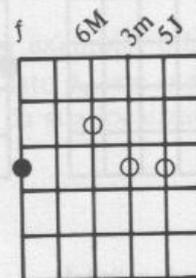
Exemplo de como identificar a cifra de alguns acordes com fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou disco dos intervalos.

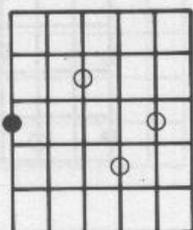
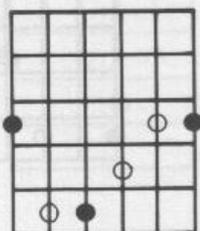
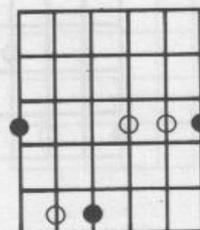
1. **Gm7** Sol menor com 7ª

2. **Gm(7M)** Sol menor com 7ª maior

3. **G7M** Sol com 7ª maior

f 7m 3m 5J f 7M 3m 5J f 7M 3M 5J

f: Fundamental

4. **G7** Sol com 7ª

5. **G°** Sol diminuto

6. **Gm6** Sol menor com 6ª

f 7m 3M 5J

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.
Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes:

1. ______________
____
____

2. ______________
____
____

3. ______________
____
____

Obs.: Use, também, o gráfico da pág. 62 para a localização das notas no braço do violão ou guitarra (respostas na pág. 171).

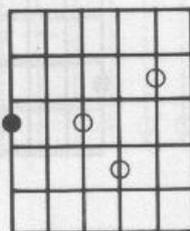
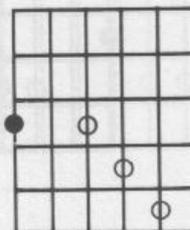
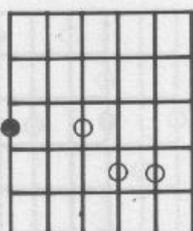
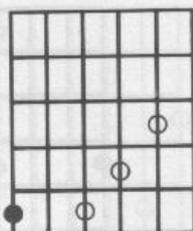
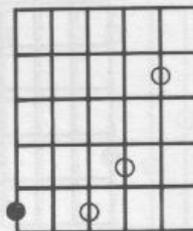
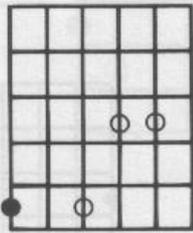
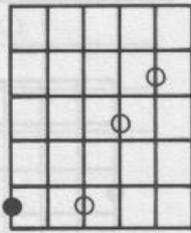
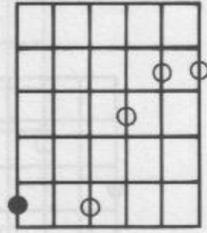
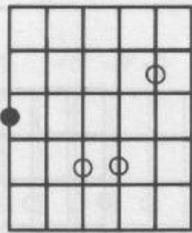
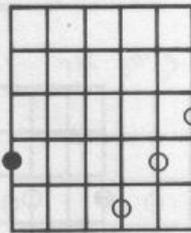
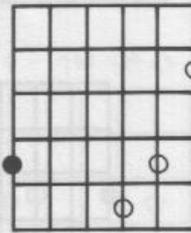
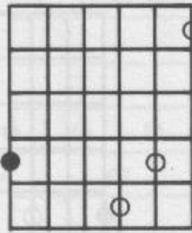
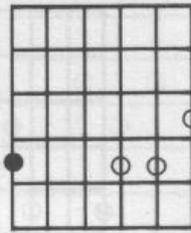
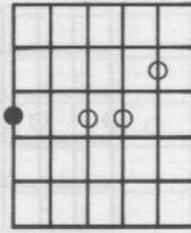
4. ______________
____
____

5. ______________
____
____

6. ______________
____
____

7. ______________
____
____

8. ______________
____
____

9. ______________
____
____

19. __________ 20. __________ 21. __________

22. __________ 23. __________ 24. __________

Obs. Considerar 9ª aum. e não 3ª menor

25. __________ 26. __________ 27. __________

37. ________________ 38. ________________ 39. ________________

40. ________________ 41. ________________ 42. ________________

43. ________________ 44. ________________ 45. ________________

46.

47.

48.

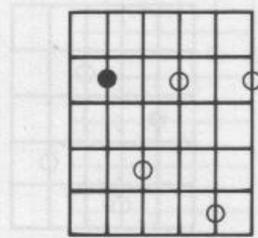
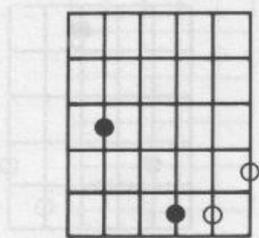
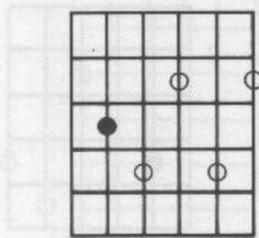
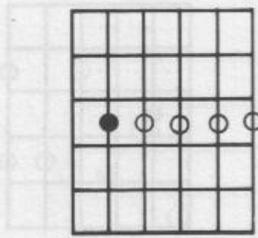
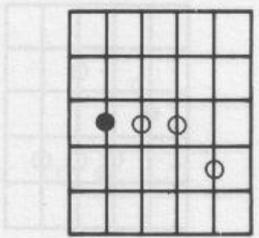
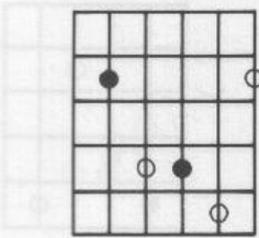
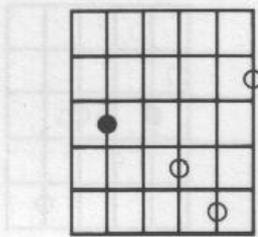
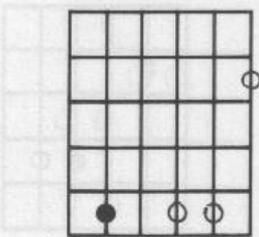
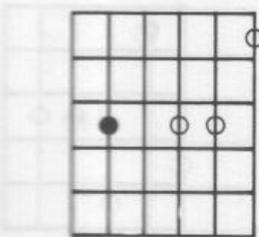
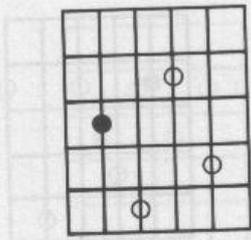
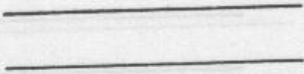
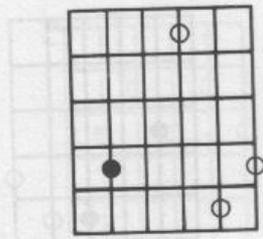
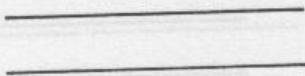
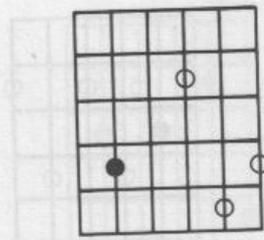
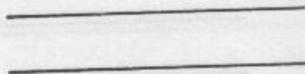
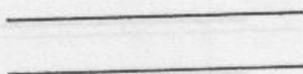
49.

50.

51.

52.

53.

54

Obs.: A quinta diminuta
está implícita.

55. ______________________
____
____

56. ______________________
____
____

57. ______________________
____
____

58. ______________________
____
____

59. ______________________
____
____

60. ______________________
____
____

3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na quinta corda.

4ª justa

7ª menor

9ª maior

5ª justa

5ª justa

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28. __________

29. __________

30. __________

31. __________

32. __________

33. __________

34. __________

35. __________

36. __________

46. ______

47. ______

48. ______

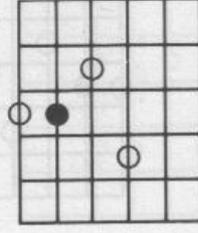
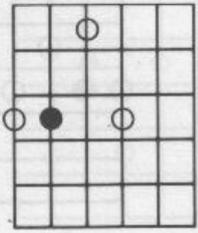
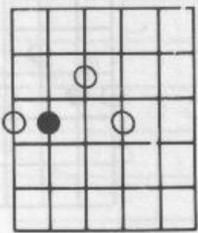
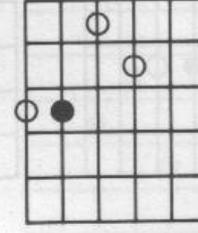
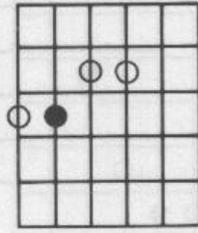
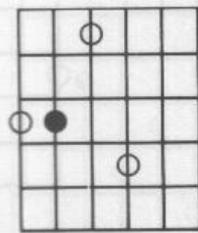
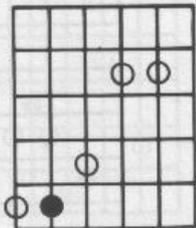
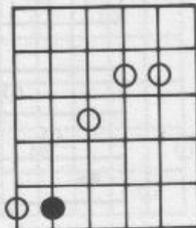
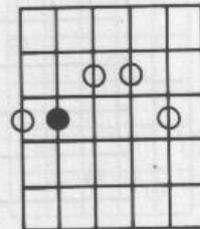
49. ______

50. ______

51. ______

52. ______

53. ______

54. ______

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes no seu estado fundamental:

1. ______________________

2. ______________________

3. ______________________

4. ______________________

5. ______________________

6. ______________________

7. ______________________

8. ______________________

9. ______________________

10.

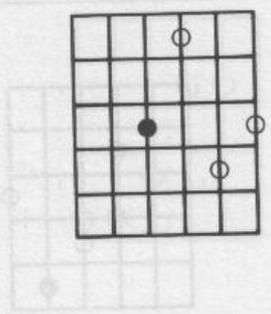
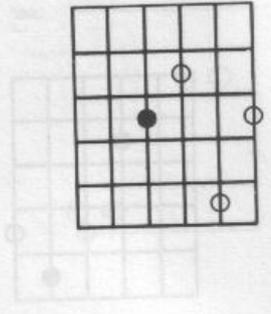
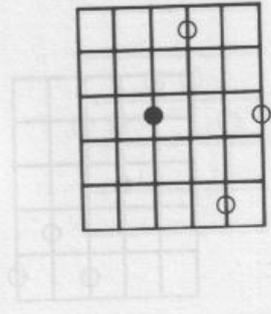
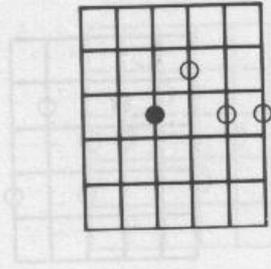
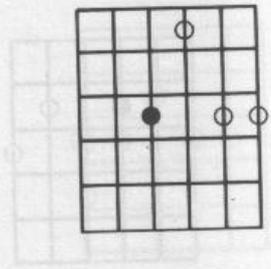
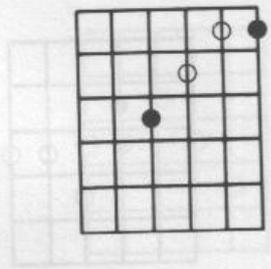
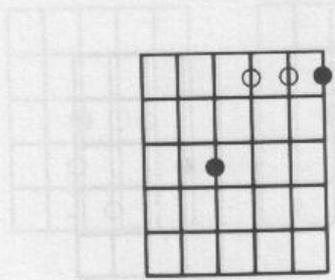
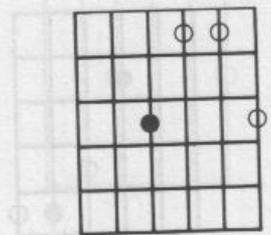
11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

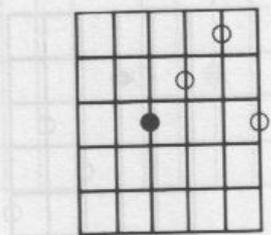
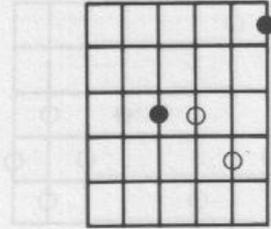
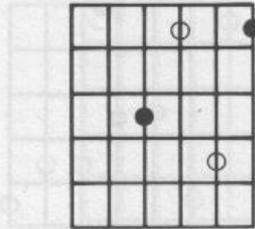
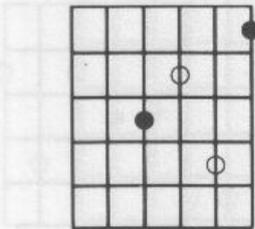
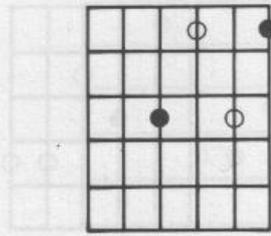
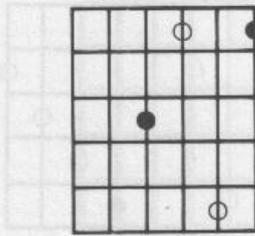
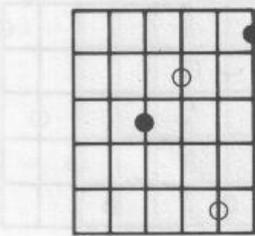
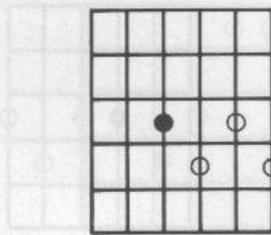
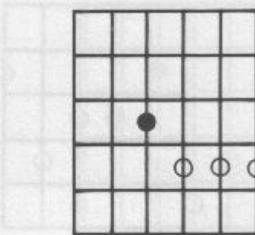
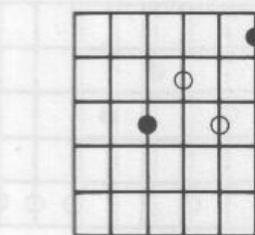
23.

24.

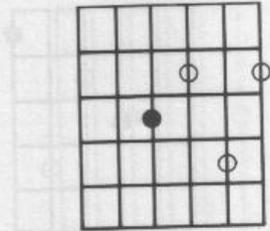
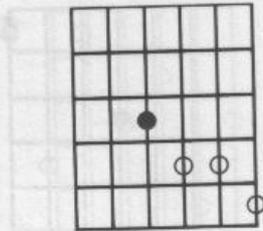
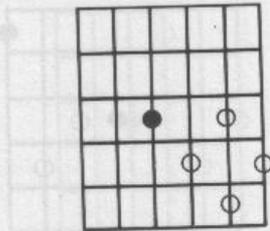
25.

26.

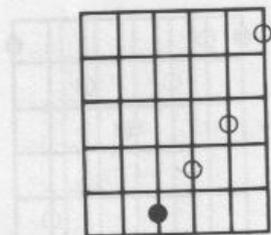
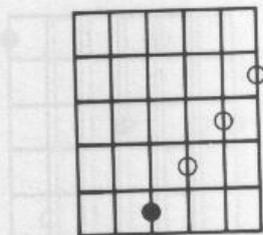
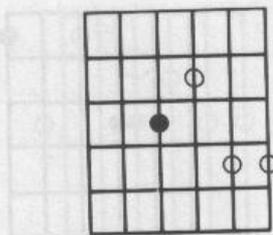
27.

28.

Obs.: A sétima diminuta está implícita

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

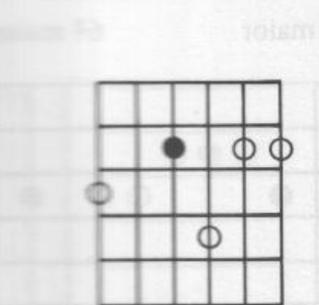
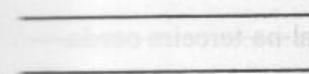
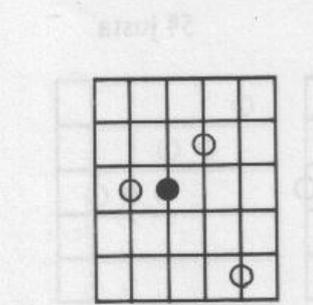
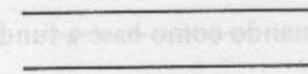
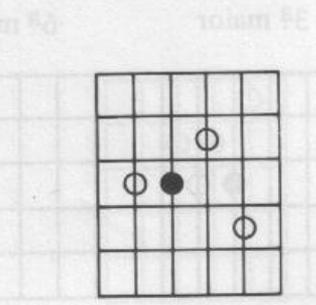
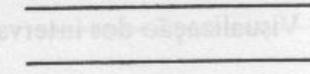
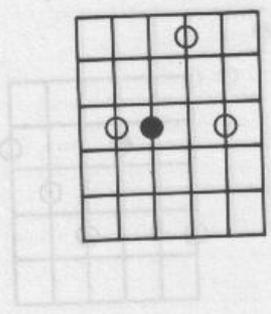
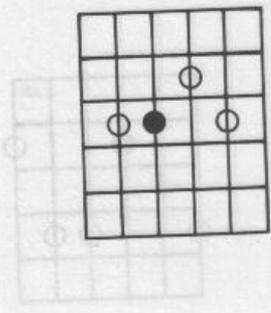
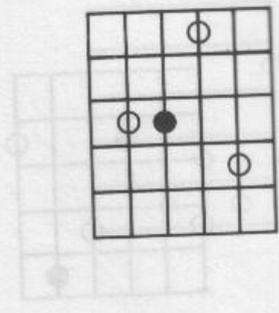
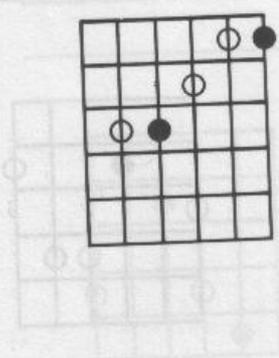
43.

44.

45.

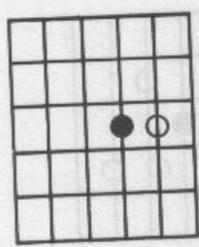
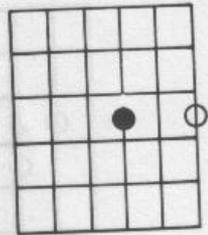
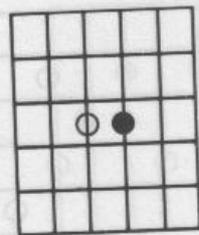
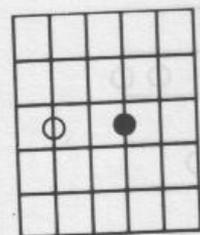
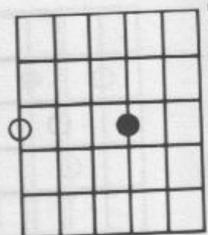
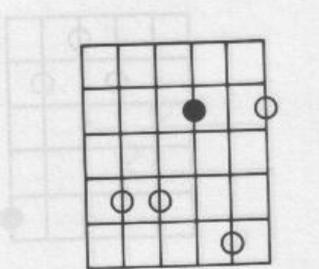
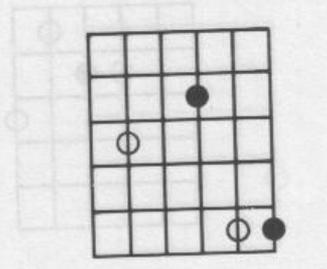
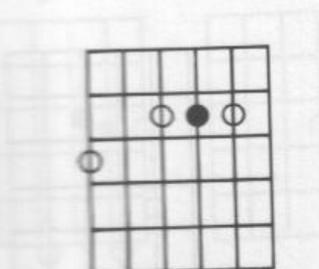
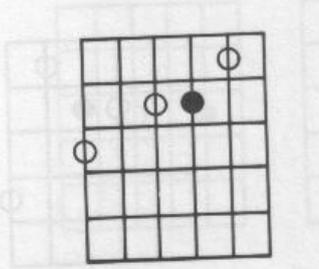
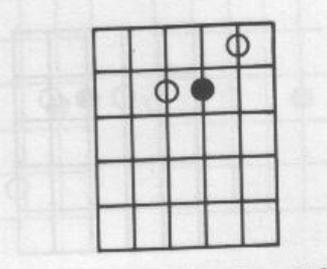
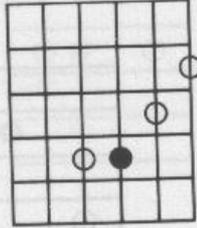
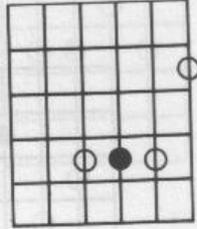
16. ________________
____
____

17. ________________
____
____

18. ________________
____
____

19. ________________
____
____

20. ________________
____
____

21. ________________
____
____

b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas.

1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda.

3ª maior — 6ª maior — 5ª justa — 2ª maior — 6ª maior

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. ______________

2. ______________

3. ______________

4. ______________

5. ______________

6. ______________

7. ______________

8. ______________

9. ______________

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19. ____________________

20.

21.

22. ____________________

23. ____________________

24. ____________________

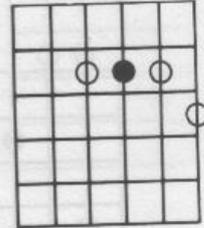
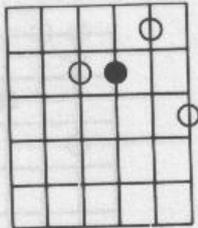
3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda.

4ª justa

6ª menor

3ª menor

7ª menor

4ª justa

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10. ____________ 11. ____________ 12. ____________

5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda.

5ª justa | 3ª menor | 7ª menor | 4ª justa | dobramento da fundamental (2 oitavas)

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. ____________ 2. ____________ 3. ____________

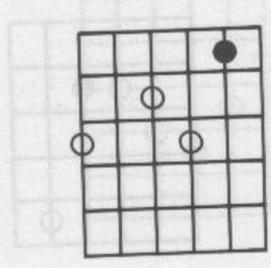
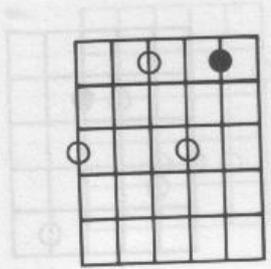
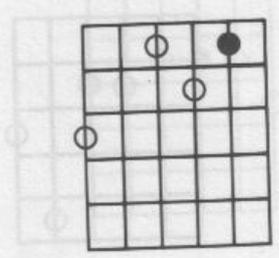
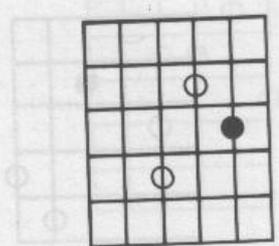
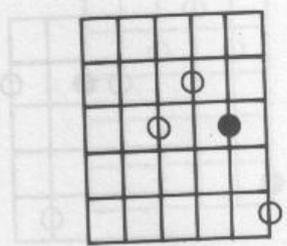
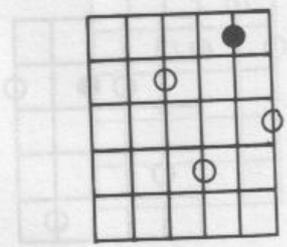
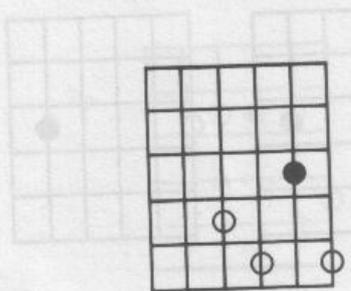
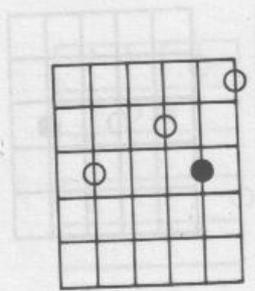
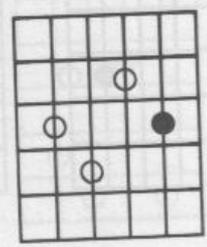
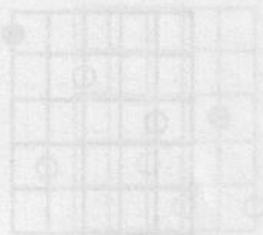
4.

5.

6.

7.

8.

9.

III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes.

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.

1. **G6** Sol com 6ª
2. **G** Sol (tríade maior)
3. **Gm** Sol menor (tríade menor)
4. **G7** Sol com 7ª
5. **G7(b5) ou G7(#11)** Sol com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
6. **G7(13)** Sol com 7ª e 13ª
7. **G7(b13) ou G7(#5)** Sol com 7ª e 13ª menor ou com 7ª e 5ª aum.
8. $\mathbf{A^{7}_{4}(9)}$ Lá com 7ª, 4ª e 9ª
9. **A7(9)** Lá com 7ª e 9ª
10. $\mathbf{A^{7}_{4}(b9)}$ Lá com 7ª, 4ª e 9ª menor.
11. **A7(b9)** Lá com 7ª e 9ª menor.
12. $\mathbf{A7\binom{b9}{13}}$ Lá com 7ª, 9ª menor e 13ª
13. **G7M(#11)** Sol com 7ª maior e 11ª aum.
14. **Ab7M** Láb com 7ª maior.
15. **Ab7** Láb com 7ª
16. **Ab6** Láb com 6ª
17. **G#m(7M)** Sol# menor com 7ª maior.
18. **Gm7(b5)** Sol menor com 7ª e 5ª dim.
19. **Gm7(11)** Sol menor com 7ª e 11ª
20. **G7(b9)** Sol com 7ª e 9ª menor
21. $\mathbf{G7\binom{b9}{b13}}$ **ou** $\mathbf{G7\binom{\#5}{b9}}$. Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou Sol com 7ª, 5ª aum e 9ª menor.
22. $\mathbf{G7\binom{b9}{13}}$ Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª
23. $\mathbf{G7\binom{9}{13}}$ Sol com 7ª, 9ª e 13ª
24. **F7(#9)** Fá com 7ª e 9ª aum.
25. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
26. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
27. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
28. $\mathbf{Fm\binom{7M}{9}}$ Fá menor com 7ª maior e 9ª
29. **F7M** Fá com 7ª maior
30. **F7** Fá com 7ª
31. **F6** Fá com 6ª
32. $\mathbf{F7\binom{\#5}{\#9}}$ Fá com 7ª, 5ª aum. e 9ª aum.
33. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
34. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
35. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
36. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
37. **G7(9)** Sol com 7ª e 9ª

38. **Gm7(9)** Sol menor com 7ª e 9ª
39. **G7(b9)** Sol com 7ª e 9ª menor
40. **G^{6}_{9}** Sol com 6ª e 9ª
41. **G7M(9)** Sol com 7ª maior e 9ª
42. **Gm7(b5)** Sol menor com 7ª e 5ª dim.
43. **$G^{7}_{4}(9)$** Sol com 7ª, 4ª e 9ª
44. **Gm^{6}_{9}** Sol menor com 6ª e 9ª
45. **$G7(^{9}_{\#11})$ ou $G7(^{b5}_{9})$** Sol com 7ª, 5ª dim. e 9ª
46. **$Gm7(^{9}_{11})$** Sol menor com 7ª, 9ª e 11ª
47. **$Gm^{6}_{9}(11)$** Sol menor com 6ª, 9ª e 11ª
48. **G°** Sol diminuto
49. **Gm7** Sol menor com 7ª
50. **G7(#9)** Sol com 7ª e 9ª aum.
51. **$Gm(^{7M}_{9})$** Sol menor com 7ª maior e 9ª
52. **$Gm(^{7M}_{\substack{9\\11}})$** Sol menor com 7ª maior, 9ª e 11ª
53. **G°** Sol diminuto
54. **G°(b13)** Sol diminuto com 13ª menor.
55. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
56. **Fm(add9)** Fá menor com 9ª adicionada
57. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
58. **$Fm(^{7M}_{9})$** Fá menor com 7ª maior e 9ª
59. **G7M(6)** Fá com 7ª maior e 6ª
60. **F7M(#5)** Fá com 7ª maior e 5ª aum.

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda.

1. **$C^{7}_{4}(9)$** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
2. **C7(9)** Dó com 7ª e 9ª
3. **Cm7(9)** Dó menor com 7ª e 9ª
4. **C** Dó maior (tríade maior)
5. **Cm** Dó menor (tríade menor)
6. **C7** Dó com 7ª
7. **C7M** Dó com 7ª maior
8. **C°** Dó diminuto
9. **D7** Ré com 7ª
10. **Cm7** Dó menor com 7ª
11. **Cm(7M)** Dó menor com 7ª maior
12. **C6** Dó com 6ª
13. **C^{6}_{9}** Dó com 6ª e 9ª
14. **Cm^{6}_{9}** Dó menor com 6ª e 9ª

15. **C6** Dó com 6ª
16. **Cm6** Dó menor com 6ª
17. **$C^{6}_{9}(\#11)$** Dó com 6ª, 9ª e 11ª aum.
18. **Bb(add9)** Sib com 9ª adicionada
19. **Bbm(add9)** Sib menor com 9ª adicionada
20. **Cm7(b5)** Dó menor com 7ª e 5ª diminuta
21 **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
22. **C7(b5) ou C7(#11)** Dó com 7ª e 5ª dim. ou 7ª e 11ª aum.
23. **Cm7(b5)** Dó menor com 7ª e 5ª dim.
24. **$C7(^{9}_{\#11})$ ou $C7(^{b5}_{9})$** Dó com 7ª, 9ª e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª
25. **$C7(^{b9}_{\#11})$ ou $C7(^{b5}_{b9})$** Dó com 7ª, 9ª menor e 11ª aum. ou com 7ª, 5ª dim. e 9ª menor.
26. **$C7(^{b9}_{b13})$ ou $C7(^{\#5}_{b9})$** Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou 7ª, 5ª aum. e 9ª menor.
27. **$C7(^{\#5}_{\#9})$** Dó com 7ª, 5ª aum e 9ª aum.
28. **C7(#9)** Dó com 7ª e 9ª aum.
29. **$C7(^{b5}_{\#9})$** Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª aum.
30. **C7M(9)** Dó com 7ª maior e 9ª
31. **$C7M(^{9}_{\#11})$** Dó com 7ª maior 9ª e 11ª aum.
32. **$C7(^{9}_{13})$** Dó com 7ª, 9ª e 13ª
33. **$C7(^{\#5}_{9})$** Dó com 7ª, 5ª aum a 9ª
34. **$Cm(^{7M}_{9})$** Dó menor com 7ª maior e 9ª
35. **$Cm\left(\begin{smallmatrix}7M\\9\\11\end{smallmatrix}\right)$** Dó menor com 7ª maior e 9ª e 11ª
36. **C7(b9)** Dó com 7ª e 9ª menor
37. **$C7(^{b5}_{b9})$ ou $C7(^{b9}_{\#11})$** Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª menor ou com 7ª, 9ª menor e 11ª aum.
38 **C7(b9)** Dó com 7ª e 9ª menor
39. **$C7(^{b9}_{13})$** Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª
40. **C7(9)** Dó com 7ª e 9ª
41. **C7(13)** Dó com 7ª e 13ª
42. **C7(#5) ou C7(b13)** Dó com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
43. **$Cm7(^{9}_{11})$** Dó menor com 7ª, 9ª e 11ª
44. **$Cm^{6}_{9}(11)$** Dó menor com 6ª a 9ª e 11ª
45. **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
46. **C°** Dó diminuto
47. **C(#5)** Dó com 5ª aum (tríade aumentada)
48. **B^{7}_{4}** Si com 7ª e 4ª
49. **B4** Si com 4ª

50. **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
51. **C^7_4(9)** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
52. **C^7_4(9)** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
53. **D7(9)** Ré com 7ª e 9ª
54. **C7M(#11)** Dó com 7ª maior e 11ª aum.
55. **Cm6** Dó menor com 6ª
56. **C#m Dbm,** Dó # menor ou Ré b menor (tríade menor)
57. **C#m(b6)** Dó # menor com 6ª menor
58. **C°(b13)** Dó diminuto com 13ª menor
59. **C°(7M)** Dó diminuto com 7ª maior
60. **D(add9)** Ré com 9ª adicionada
61. **C7(b5) ou C7(#11)** Dó com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
62. **B(#5)** Si com 5ª aum. (tríade aumentada)
63. **Bb6** Sib com 6ª
64. **D7M** Ré com 7ª maior
65. **D7M(#5)** Ré com 7ª maior e 5ª aum.
66. **D7M(6)** Ré com 7ª maior e 6ª

5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda.

1. **C7/G** Dó com 7ª com 5ª no baixo
2. **Cm7/G** Dó menor com 7ª com 5ª no baixo
3. **C7M/G** Dó com 7ª maior com 5ª no baixo
4. **Cm(7M)/G** Dó menor com 7ª maior com 5ª no baixo
5. **C6/G** Dó com 6ª com 5ª no baixo
6. **Cm6/G** Dó menor com 6ª com 5ª no baixo
7. **D7M/A** Ré com 7ª maior com 5ª no baixo
8. **Dm(7M)/A** Ré menor com 7ª maior com 5ª no baixo
9. **C^6_9/G** Dó com 6ª e 9ª com 5ª no baixo
10. **C7M(9)/G** Dó com 7ª maior e 9ª com 5ª no baixo
11. **C7(9)/G** Dó com 7ª e 9ª com 5ª no baixo
12. **C7(#9)/G** Dó com 7ª e 9ª aum. com 5ª no baixo

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda.

1. **F7** Fá com 7ª
2. **E** Mi (tríade maior)
3. **Em** Mi menor (tríade menor)
4. **Em7** Mi menor com 7ª
5. **Em6** Mi menor com 6ª
6. **E6** Mi com 6ª
7. **E^7_4** Mi com 7ª e 4ª
8. **E4** Mi com 4ª
9. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
10. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª

11. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
12. **Fm($^{7M}_{9}$)** Fá menor com 7ª maior e 9ª
13. **F$^{6}_{9}$** Fá com 6ª e 9ª
14. **Fm$^{6}_{9}$** Fá menor com 6ª e 9ª
15. **F** Fá (tríade maior)
16. **Fm** Fá menor (tríade menor)
17. **Fm(add9)** Fá menor com 9ª adicionada
18. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
19. **F7** Fá com 7ª
20. **Fm7** Fá menor com 7ª
21. **F$^{7}_{4}$** Fá com 7ª e 4ª
22. **F7M** Fá com 7ª maior
23. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
24. **Fm6** Fá menor com 6ª
25. **F6** Fá com 6ª
26. **Fm7(b5)** Fá menor com 7ª e 5ª dim
27. **F°** Fá diminuto
28. **F°(7M)** Fá diminuto com 7ª maior
29. **F7(b5) ou F7(#11)** Fá com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
30. **F7(b9)** Fá com 7ª e 9ª menor
31. **F7(#9)** Fá com 7ª e 9ª aum.
32. **G7M** Sol com 7ª maior
33. **G7** Sol com 7ª
34. **F$^{7}_{4}$(9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª
35. **F$^{7}_{4}$(b9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª menor
36. **F7M** Fá com 7ª maior
37. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
38. **F** Fá maior (tríade maior)
39. **Fm** Fá menor (tríade menor)
40. **D(add9)** Ré com 9ª adicionada
41. **Dm(add9)** Ré menor com 9ª adicionada
42. **Eb(#5)** Mib com 5ª aum.
43. **E7(#5) ou E7(b13)** Mi com 7ª e 5ª aum. ou 7ª a 13ª menor
44. **E7M(#5)** Mi com 7ª maior e 5ª aum.
45. **F#7M(#11)** Fá# com a 7ª maior e a 11ª aumentada
46. **F(#5)** Fá com 5ª aum. (tríade aumentada)
47. **F7M(#11)** Fá com 7ª maior e 11ª aum.
48. **G7M(6)** Sol com 7ª maior e 6ª

8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda.

1. **E/G#** Mi com 3ª no baixo
2. **Em/G** Mi menor com 3ª no baixo

3. **E7M/G#** Mi com 7ª maior e 3ª no baixo
4. **E7/G#** Mi com 7ª com 3ª no baixo
5. **E6/G#** Mi com 6ª com 3ª no baixo
6. **Em6/G** Mi menor com 6ª com 3ª no baixo
7. **E(add9)/G#** Mi com 9ª adicionada e 3ª no baixo
8. **E7M(9)/G#** Mi com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
9. **E7(9)/G#** Mi com 7ª e 9ª e 3ª no baixo
10. **E^{6}_{9}/G#** Mi com 6ª a 9ª e 3ª no baixo
11. **Em(7M)/G** Mi menor com 7ª maior e 3ª no baixo
12. **Em($^{7M}_{9}$)/G** Mi menor com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
13. **Em^{6}_{9}/G** Mi menor com 6ª e 9ª com 3ª no baixo
14. **F7M/C** Fá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. **F7/C** Fá com 7ª e 5ª no baixo
16. **Fm6/C** Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
17. **F6/C** Fá com 6ª e 5ª no baixo
18. **Fm7/C** Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
19. **F/C** Fá com 5ª no baixo
20. **Fm/C** Fá menor com 5ª no baixo
21. **G7M/D** Sol com 7ª maior com 5ª no baixo

2) **Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda.**

1. **A/C#** Lá com 3ª no baixo
2. **Am6/C** Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
3. **A7M/C#** Lá com 7ª maior e 3ª no baixo
4. **A7/C#** Lá com 7ª e 3ª no baixo
5. **A6/C#** Lá com 6ª e 3ª no baixo
6. **Am/C** Lá menor com 3ª no baixo
7. **A/G** Lá com 7ª no baixo
8. **Am/G** Lá menor com 7ª no baixo
9. **Am/E** Lá menor com 5ª no baixo
10. **Bm/F#** Si menor com 5ª no baixo
11. **B/F#** Si com 5ª no baixo
12. **A7/E** Lá com 7ª e 5ª no baixo
13. **Am7/E** Lá menor com 7ª e 5ª no baixo
14. **A7M/E** Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. **Am6/E** Lá menor com 6ª e 5ª no baixo
16. **A7M/E** Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
17. **Am(7M)/E** Lá menor com 7ª maior e 5ª no baixo
18. **A7/C#** Lá com 7ª e 3ª no baixo
19. **A7/E** Lá com 7ª e 5ª no baixo
20. **A/C#** Lá com 3ª no baixo
21. **Am/C** Lá menor com 3ª no baixo
22. **A6/C#** Dó com 6ª com 3ª no baixo
23. **Am6/C** Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
24. **Am(7M)/C** Lá menor com 7ª maior e 3ª no baixo

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda.

1. **C7/G** Dó com 7ª e 5ª no baixo
2. **Cm7/G** Dó menor com 7ª e 5ª no baixo
3. **Cm6/G** Dó menor com 6ª e 5ª no baixo
4. **D/F#** Ré com 3ª no baixo
5. **Dm/F** Ré menor com 3ª no baixo
6. **C7M/E** Dó com 7ª maior e 3ª no baixo
7. **D7/F#** Ré com 7ª e 3ª no baixo
8. **Dm/C** Ré menor com 7ª no baixo
9. **D/C** Ré com 7ª no baixo
10. **Dm/C** Ré menor com 7ª no baixo
11. **Em/B** Mi menor com 5ª no baixo
12. **D/A** Ré com 5ª no baixo

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda.

1. **Gm/D** Sol menor com 5ª no baixo
2. **G/D** Sol com 5ª no baixo
3. **F7/C** Fá com 7ª e 5ª no baixo
4. **G6/D** Sol com 6ª e 5ª no baixo
5. **Fm7/C** Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
6. **Fm6/C** Fá menor com 6ª e 5ª ao baixo
7. **G/F** Sol com 7ª no baixo
8. **Gm/F** Sol menos com 7ª no baixo
9. **A/C#** Lá com a 3ª no baixo

Observações sobre a notação da cifra:

1) Na notação das cifras dos acordes, para simplificar, omite-se:

a) Nos acordes maiores: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó maior: **C** ao invés de C_5^3

b) Nos acordes menores: a terça menor e a quinta justa, acrescentando, entretanto, a abreviatura m.

Ex. Dó menor: **Cm** ao invés de C_5^{b3}

c) Nos acordes com quarta: a quinta justa

Ex. Dó com quarta: **C4** ao invés de C_5^4

d) Nos acordes de sétima da dominante: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó com sétima: usa-se C7 ao invés de $C\begin{smallmatrix}3\\5\\7\end{smallmatrix}$

e) Nos acordes de sétima diminuta: a terça menor, quinta diminuta e a sétima diminuta, acrescentando, entretanto, a abreviatura **dim** ou **o**.

Ex. Dó diminuta: C^{o} ao invés de $C\begin{smallmatrix} b3 \\ b5 \\ 7\,dim \end{smallmatrix}$

2) $\mathbf{A^{7}_{4}(9)}$ – Neste acorde a nona fica entre parênteses por ser uma nota acessória (tensão disponível do acorde), ficando fora do parênteses a sétima e a quarta que são notas orgânicas (básicas) do acorde, isto é, determinam o som básico do acorde (categoria de sétima da dominante).

3) **Cm7(11)** – No acorde menor com sétima usa-se sempre a décima primeira ao invés da quarta, não importando a altura das notas na escala, já que a cifra não estabelece a posição das notas do acorde, sendo sua principal função a de estabelecer os sons básicos do acorde e suas tensões disponíveis (escala do acorde).

4) $\mathbf{A^{7}_{4}}$ – No acorde de sétima da dominante usa-se sempre quarta ao invés de décima primeira, não importando a altura das notas na escala. Sendo assim, a quarta é uma nota orgânica e é chamada, também, de quarta suspensa, pois toma o lugar da terça.

5) Uso da quarta ou da décima primeira: num acorde que não tem terça, usa-se quarta suspensa, sendo então, a quarta uma nota orgânica e quando se tem terça menor usa-se décima primeira, sendo então, a décima primeira uma nota acessória.

6) **F(add9)** – Esta cifra indica tríade maior com nona adicionada. Se fosse anotado apenas F9 muitos músicos tocariam este acorde incluindo a sétima menor, devido a um outro sistema de notação de cifras, onde nos acordes formados por intervalos compostos (acima da oitava, isto é, 9, 11 e 13) a sétima estaria implícita.

7) **Gm7(b5)** – A quinta diminuta, mesmo sendo uma nota orgânica, está entre parênteses, apenas para que haja uma melhor programação visual.

8) $\mathbf{G^{6}_{9}}$ – A sexta e a nona ficam fora do parêntese por serem consideradas tensões (dissonâncias) brandas que se equivalem.

9) **Cm(7M)** – A sétima maior fica entre parênteses para que haja uma melhor programação visual.

10) $\mathbf{G^{o}\binom{7M}{b13}}$ – A sétima maior e a décima terceira menor são notas de tensões disponíveis na escala diminuta (ver pág. 343).

11) A colocação dos números nas cifras obedece a ordem de como se pronuncia.

Ex. Dó com sétima, quarta, nona e décima terceira $C^{7}_{4}\binom{9}{13}$

- A sétima e a quarta estão fora do parêntese por serem notas orgânicas (básicas) do acorde. E entre parênteses a nona e a décima terceira por serem tensões disponíveis (notas acessórias).

12) Da mesma maneira que se usam na notação musical os símbolos bemol (b) e sustenido (#) antes da nota para indicar alterações descendente ou ascendente em meio-tom, usam-se também estes símbolos na notação dos números na cifra. Vejamos:

(b9) nona menor — **(#9)** nona aumentada

(b5) quinta diminuta — **(#5)** quinta aumentada